موسوعة كمبريدچ فى النقد الأدبى

4

المجلد الثانى

القرن الثامن عشر

تحرير

ه. نِسبت ، ك. راوسون

مراجعة وإشراف : فاطمة موسى

المشرف العام : جابر عصفور

1181

المركز القومى للترجمة

تقدم موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى عرضاً تاريخياً شاملاً للنقد الأدبى الغربى منذ العصور الكلاسيكية القديمة إلى وقتنا الحالى . تتناول الموسوعة النقد نظرية وممارسة ، طامحة إلى أن تكون عملاً مرجعياً لا مجرد سجل للوقائع . وتعرض الموسوعة القضايا الخلافية المطروحة فى الجدل القائم فى الساحة النقدية دون إحجام أو ادعاء كاذب بالحياد، مع حرصها على أن لا تتحزب لهذا الفريق أو ذاك.

ويشكل كل جزء من أجزاء الموسوعة وحدة قائمة بذاتها يمكن الإفادة منها على حدة أو مع الأجزاء الأخرى من السلسلة. وتتيح قائمة المصادر والمراجع الوفيرة فى نهاية كل جزء أساساً لمزيد من التعرف على المواضيع المطروحة ودرسها.

الغلاف / عدلى رزق الله

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

(الجزء الرابع - المجلد الثانى)

المركز القومى للترجمة
إشراف : جابر عصفور

- العدد : ١١٨١
- موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (الجزء الرابع - المجلد الثانى)
- الطبعة الأولى ٢٠٠٩

هذه ترجمة كتاب :

The Cambridge History of Literary Criticism

volume ٤: The Eighteenth Century

Edited by:

H.B. Nisbet and Claude Rawson

Published by The Press Syndicate of the University of Cambridge

شارع الجبلاية بالأوبرا ــ الجزيرة ــ القاهرة ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤
El-Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo
E-mail : egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

المركز القومى للترجمة

موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى

٤

المجلد الثانى

القرن الثامن عشر

تحرير/ هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون

مراجعة وإشراف :

فاطمة موسى

شارك فى الترجمة

جمال الجزيرى   محمد الجندى   شكرى مجاهد

المشرف العام : جابر عصفور

٢٠٠٩

بطاقة الفهرسة

إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية

إدارة الشئون الفنية

موسوعة كمبريدج في النقد الأدبى (ج٤ ، مج ٢) / تحرير:
هـ . ب . نسبت ، كلود راوسون ، مراجعة وإشراف : فاطمة موسى -
القاهرة ، ٢٠٠٨
٥٩٢ ص : ٢٤ سم
المحتويات : القرن الثامن عشر
١ - الأدب - تاريخ ونقد
(أ) نسبت ، هـ . ب (محرر)
(ب) راوسون ، كلود (محرر مشارك)
(جـ) موسى ، فاطمة (مراجع)
العنوان ٨٠٩

رقم الإيداع ٢٠٠٨/٤١٥٠

الترقيم الدولى : I.S.B.N - ٩٧٧-٤٣٧-٦٣٧-٤
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

المحتويات

الفصل الثامن عشر

الحساسية والنقد الأدبى

بقلم : جون مولان

الحساسية والنقد الأدبى

لا يا أمى، من لا يحركه شعر كوبر لن يحركه شيء. لكن لابد من أن نعترف باختلاف الأذواق، فمشاعر إلينور ليست كمشاعرى ، وربما لا تلاحظ ذلك فتعيش معه فى سعادة. أما لو كنت أنا من أحببته لتحطم قلبى حين سمعته يقرأ أبيات كوبر بهذا القدر الضئيل من الحساسية.(١)

هكذا تعيب ماريان داشود – فى رواية جين أوستن Jane Austen **العقل والحساسية** ***Sense and Sensibility*** – على الذى يطلب أختها – قلة الحساسية، وهى ملكة اشتهرت هذه الرواية بالتشكيك فيها. ويظهر هذا النقص لديه فى طريقة قراءته وتعرف الحساسية فى هذا المثال صراحة بأنها مسألة تمييز أدبى وأداء تنعكس فيه هذه القدرة على التمييز. فعند أول حوار بين ماريان ويلبى، تجد الفتاة أن لهما ذوقا مشتركا فى القراءة يشير إلى أن بينهما حساسية مشتركة:

وعندما ذكرت أسماء أدبائها الأثيرين وأعمالهم، دار الحديث عنهم فى نبرة بها من السعادة والانتشاء، مما يفتح عيون كل شاب فى الخامسة والعشرين على روعة هذه الأعمال مهما استخف بها من قبل إلا أن يكون عديم الإحساس.(٢)

تؤكد مزحة أوستن الساخرة فى الوصف "عديم الحساسية" Insensible على نقطة واحدة وهى أن شخصيات روايتها تعتبر خير اختبار للحساسية وأبرز مظهر فى ممارسة التذوق الأدبى. إن رواية **العقل والحساسية** التى بدأت الكتابة فيها خلال تسعينيات القرن الثامن عشر وصدرت عام ١٨١١، تعالج الحساسية على أنها استغراق خطير أكثر من كونها رقة شعور طبيعية، وتسخر من التكلف فى التعبير عن امتلاك "الذوق" الذى يعد علامة على هذا الاستغراق. يدل على ذلك أن أشهر نقاد الحساسية يستخدم لتعريفها المفردات التى تستخدم للتعبير عن التذوق الأدبى.

---

(١) Austen, *Sense and sensibility* p. 18.
(٢) Ibid, p. 47.

شاعت هذه النظرة بين أعداء مفهوم الحساسية فى أواخر القرن ١٨ وأوائل القرن ١٩، فكتاب مارى ولستونكرافت Mary Wollstonecraft **دفاع عن حقوق المرأة** *Vindication of the rights of woman*(١٧٩٤) يهاجم الحساسية من منظور يختلف بوضوح عن منظور أوستن، لكنهما يتفقان على أنها نوع من الاستعداد للاستجابة غالبا ما تنمية وتستثيره ألوان معينة من الكتب. وعلى الرغم من أن ولستونكرافت تكتب الرواية، كانت تدين "قطيع الروائيين" بأنهم يعززون فى النساء "رهافة شعور وهمية غير طبيعية"(٣)، ووصفت الحساسية بأنها ضعف أنثوى عارض شجعه الرجال وعادات القراءة السيئة، ولا ترى الكاتبة أملاً فى "السيدات الرقيقات المفعمات بالإحساس والمترعات بالأوهام" (فصل ٤):

> فالروايات والموسيقى والشعر والفروسية فى معاملة النساء، كلها تجعل المرأة كتلة من المشاعر، ومن ثم تتشكل شخصيتها فى قالب من الحماقة بينما تسعى لاكتساب مآثر اجتماعية.. ومن الطبيعى أن توهن الحساسية المفرطة قوى العقل الأخرى، وتمنع الفكر من بلوغ السيادة التى ينبغى أن يحققها حتى يكون الإنسان العاقل نافعا لغيره.(الفصل ٤).

كان المتعارف عليه فى مناقشات أواخر القرن الثامن عشر لمسألة الحساسية أن أرق المشاعر وأرقاها تتولد أثناء خبرة القراءة، وقد اتخذت أوستن وولستونكرافت من هذه الفكرة الشائعة هدفا للهجوم. ويمكن أن نلمس قوة فكرة الحساسية فى محاولة هنا مور Hannah More تفنيدها فى قصيدتها الحساسة: "رسالة شعرية" ***Sensibility: A Poetical Epistle*** (١٧٨٢). يحتفى هذا النص بذلك "العصب الرقيق" الذى يتمتع به صاحب الحساسية، وفى إعجاب يورد قائمة بأسماء الأدباء الذين يبرعون فى استثارة هذا العصب (وأبرزهم رتشاردسون Richardson وستيرن Sterne وماكنزى Mackenzie وجراى Gray).(٤) وتهاجم القصيدة من لا يعرفون من الحساسية إلا خبرة تنتج عن القراءة، هؤلاء المستهلكون لنصوص تلقى إعجاب مور نفسها "يستجيبون لكل تأوه يرتدى ثوب الخيال"، لكنهم يعدمون "مشاركة بالوجدان أو شعوراً بالإنسان" وهى الحساسية الحقة:

يسكن الإحساس عينيها فلا يجف دمعها/ ويغيب الصدق والإخلاص/ وتذهب فضائل الرجال أدراج الرياح.(٥)

---

(٣) Wollstonecraft, *A Vindication*, ch.II p. 37.
(٤) More, *Sacred Dramas*
(٥) Ibid, p. 282.

لم يكن تفضيل لون من الحساسية على آخر بالأمر الغريب فى كل من بريطانيا وفرنسا، بل كان محورا من محاور العمل الوحيد الذى كتبه روسو Rousseau ، ويدخل تحت وصف النقد الأدبى وهو رسالة إلى دالمبير عن المسرح ***Lettre a M. d'Alembert sûr les Spectacles*** الذى صدر عام ١٧٥٨، وترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٧٥٩. كتب روسو هذه الرسالة ردًا على اقتراح دالمبير بتأسيس مسرح فى جنيف وشجب فيها "تأثير العروض المسرحية على أخلاق الإنسان"(٦). ويختلف هذا الهجوم عن قائمة طويلة من النصوص الأخلاقية التى تعدد أخطار الفن المسرحى فى تأكيد أن للمسرح قوة على استثارة حساسية ضارة عقيمة: "فليست الشكوى من المسرح أنه يشجع مشاعر الإجرام؟ بل لأنه يولد قدرًا كبيرًا من الحساسية التى تنمو حتى تجور على ما لدى الإنسان من فضائل". "فالدموع المسكوبة أثناء تلك العروض تنسى المتفرج كل واجباته الإنسانية دون أن يشعر". كان المنطلق النقدى عند روسو هو التسليم بإمكانية وجود حساسية محمودة، بل إنه يرى أهل جنيف المحبين للفضيلة أقرب للتأثر بالعروض الرقيقة المحركة للمشاعر، لكن حساسيتهم الطبيعية الراقية التى يعجب بها ستصيبها تلك العروض بالشلل.

ويذهب روسو إلى أن الحساسية ملكة جوهرية (ومصدر للألم)، لدى الشخصيات التى تتبادل الرسائل التى تشكل روايته جولى أو إلويز الجديدة ***Julie, ou La Nouvelle Helloise*** (١٧٦١). وفى حوار حول موضوع الرومانس الذى يتصدر الطبعات اللاحقة من الرواية وترجمتها الإنجليزية، كانت الحساسية تصور باعتبارها صفة ضرورية للقارئ الفطن لمثل ذلك النص، فرأى روسو أن من يفتقرون للحساسية سيعجزون عن تقدير قصص المراسلات؛ لأنهم سيفتشون عن تعقيدات الأسلوب فتفوتهم " قوة الشعور" التى يولدها الطابع التكرارى غير المنمق للرسائل.(٧) فيمكن للحساسية أن ترقى بمشاعر القارئ وقد تضره. فالروايات وما يصاحبها من كتابات تمتلئ بتحذيرات من أن إثارة الحساسية لدى القراء يمكن أن تشل قدرتهم على الأعمال الفاضلة، بل إن دعاة الحساسية كانوا أكثر من يحذر الناس من أخطار الحساسية غير الموجهة المرتبطة بقراءة القصص؛ لأن الروايات أوسع ميدان لإظهار الحساسية، ومثال ذلك الأبرز البطلة المأساوية لرواية رتشاردسون كلاريسا ***Clarissa***. تحوى تلك الراوية غالبا عظات عن المشاعر غير السوية التى قد تصاحب القراءة، بل لقد

---

(٦) Rousseau. *A Letter* p. 25.

(٧) *A Dialogue between a Man of Letters and M. J. J. Rousseau* in the Woodstock Facsimile reprint (1989) of Jean-Jacques Rousseau. *Eloisa*. or a series of Original letters, trans. William Kenrick (1803).

أعلن رتشاردسون نفسه أنه يشجب مثل هذه الروايات والرومنسات ؛ لأنها تؤجج المشاعر وتفسدها".[٨] كما كان يميز بين الرقة المحمودة والخيال الجامح المريض.

جعل رتشاردسون التمييز بين الاثنين أمرًا صعبًا ؛ إذ جعل لفلـيس شـرير روايـة كلاريسا يتهكم على كلاريسا البطلة، بسبب 'حساسيتها' بينما يـدعى لنفـسه امـتلاك تلـك 'الحساسية'.[٩] وعندما سخر الكاتب المسرحى رتشارد كمبرلاند Richard Cumberland بلطف من المغزى الأخلاقى فى كلاريسا فى عام ١٧٨٥، أخذت سخريته شكل التشكيك فـى القدرة على التمييز بين الرقة المحمودة والحساسية الجامحة. فمع أنه يرى مغزى الكتاب خيرًا فى جوهره فإنه ربما يضلل الآنسات العاطفيات:

> قليل من صاحبات القلوب الشابة، من ترق قلوبهن بالقصص الشجية المـؤثرة دون أن يصيبهن الهوى والميل، فالمحاكاة من صفات الشباب وعندما تتمثل فتاة مـشاعر كلاريسا دون أن تعيش ما عاشته البطلة من مشاعر ومواقف فإن النتيجـة سـتكون افتعالاً ممجوجًا.[١٠]

ولأوستن ملاحظة لاذعة فى رواية نـورثنجرآبى ***Northanger Abbey*** (١٧٩٨-١٧٩٩) حيث تقول إن الروايات غالبًا ما تدفع عن نفسها تهمة استثارة أنواع غير سوية مـن الحساسية العاطفية، وذلك بإعلان التخلى عن استثارة المشاعر الخطيرة التى تصاحب قـراءة الروايات.

مع ذلك ظلت الحساسية سمة مرغوبة، ليس فى الشخصيات القصصية فحـسب، بـل فيمن يقرءون القصص ويتمثلون شخصياتها. كانت مجلة ذات اسم أخاذ مثل **"المجلة العاطفية"** ترى أن أحسن القصص ما "يرقى بالمشاعر ويزكى الرقة والتعاطف والحب (العفيف)، وتلين بها أسمى مشاعر العقل، ويكون لهدفها مغزى أخلاقى مهم".[١١] ففى تصديره للطبعات الأولى من روايته ***باميلا Pamela***، حدد رتشاردسون أهداف الروايـة بتقـديم النـصح والتهـذيب الأخلاقى "بطريقة مقنعة وطبيعية وحية، تجذب مشاعر كل قارئ حساس،[١٢] وكلمة 'حساس' هنا تعنى يتمتع بالحساسية، أى لديه درجة معقولة من رقة الشعور تجاه نص معين تم تأليفـه

---

(٨) Letter from Richardson to George Cheyne, in Carroll(ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson* p. 46.

(٩) Richardson, *Clarissa* pp. 609,854.

(١٠) Cited in *Williams* (ed.), *Novel and Romance* p.335.

(١١) *The Sentimental Magazine* (1774) p. 31.

(١٢) Richardson, *Pamela* (1740), Preface.

ليثير الشجن من أمور طبيعية، والتعاطف من بواعثها الصحيحة. والمفترض أن تكون تلـك الحساسية مشتركة بين الشخصيات والقراء (وضمنا المؤلفين). إذا كانت السخرية من ارتباط ذرف الدموع بالروايات قد بدأت فى سبعينيات القرن الثامن عشر، فإن "الحساسية" ظلت حتى نهايته معيارًا فى يد النقاد يقيسون به فضائل القراء والكتب جميعا.

ويمكن تقدير مدى شيوع هذا المعيار وتأثيره فى كيفية استقبال قصص لورانس ستيرن وبخاصة بعد وفاته فى عام ١٧٦٨.(١٣) كتب أحد محبيه ومقلديه يقول: "تحمل كتابات يوريك(*) دلائل واضحة على عبقرية طبيعية عظيمة تطعمها الفكاهة الأصيلة وتزينها حساسية راقية".(١٤) وتصف '**المجلة العاطفية**' ستيرن بعد وفاته بأنه صاحب "أعصاب رقيقة تسمو به، وتسبب له الجرح من فرط رقتها". أما جون فريار John Ferriar، وهو أول باحث من كوكبة درست أدب ستيرن، فيحتفى بأديبه فى نهاية القرن لما له من قوة على "استثارة الدمعة التى توقف من سرعتها البسمة الحائرة على الشفاه".(١٥) وفى حين يجد أغلب قراء القرن العشرين فى روايتىّ **تريسترام شاندى** ***Tristram Shandy*** و**رحلة عاطفية** ***A Sentimental Journey*** مادة للسخرية من الدموع الجاهزة ومشاعر العطف المسكوب، اجتهد قراء القرن الثامن عشر ونقاده لإدخال ستيرن ضمن كتاب "الحساسية"، بل اعتباره "أستاذا" فى علم المشاعر الإنسانية وفى فن وصفها،(١٦) بل لقد أعرب محرر **مواطن الجمال عند ستيرن** ***The Beauties of Sterne*** وهو كتاب مختارات مشهورة من أعمال ستيرن، نشرت للمرة الأولى عام ١٧٨٢ ، وطبع منها أكثر من عشر طبعات خلال العقد التالى، أعرب عن قلقه من أن "القارئ ذا المشاعر المرهفة" يحتاج بعض الراحة من قراءة أحداث روايات ستيرن الشجية وإلا "تأذى قلبه الحساس بشدة".(١٧) وكان العنوان الفرعى لهذه المختارات الأدبية كفيلا بإثبات أن الاستجابة الحاضرة للمشاعر الرقيقة كانت تعد وسيلة للتمييز بين القراء، ويفيد هذا العنوان الفرعى أن المختارات "تم اختيارها للقلوب الحساسة".

---

(١٣) يرجع فى موضوع اعتبار ستيرن من روائيى الحساسية، وإن خالف ذلك طبيعة الرجل، إلى كتابى Howes, *Yorick*, and Howes (ed.), *Sterne*. وانظر كذلك Mullan, *Sentiment* and *Sociability*, ch. 4

(*) وهو الاسم المستعار للمؤلف فى رواية "رحلة عاطفية"، وهو كذلك اسم لشخصية قس فى رواية تريسترام شاندى.(المترجم)

(١٤) *Yorick's Skull*; or, *College Oscitations* (1777) p.34.

(١٥) *The Sentimental Magazine* (Jan. 1774), p. 7; Ferriar, *Illustrations of Sterne* (1798). Preface.

(١٦) *The Monthly Review*, 32 (Feb. 1765).

(١٧) *The Beauties of Sterne* (1782) p. vii.

صحيح أن كتاب مواطن الجمال عند ستيرن يتسم بالانتقائية، ولكن مقارنته بالمراجعات النقدية غير واضحة الرؤية لقصصه تبين لنا لماذا أُشكل على النقاد وصف ستيرن بحامل لواء الحساسية. وحتى يتم ذلك، كان يجب أولاً تخليص أعماله من السرد المقحم وبعض التجاوزات. أما رتشاردسون فكان يبدو للنقاد حتى نهاية القرن النموذج الأمثل والأوضح، وكانوا يحتفون دائما بقدرته على إثارة حساسية القراء. (ينبغى التأكيد على أنه فى المناقشات الأدبية فى القرن الثامن عشر لم يكن وصف الحساسية ينصرف إلى محتوى الروايات بقدر إشارته إلى نوع من التأثير على القارئ الحساس). ولأن رتشاردسون يربط المشاعر بالفضيلة، فقد كان هو الروائى الوحيد الذى أوصت كلارا ريف Clara Reeve فى كتابها **تطور الرومانسة** ***The Progress of Romance***(١٧٨٥) بأن تقرأه الفتيات. وكتاب ريف هو أول عمل إنجليزى يقترب من تاريخ "الرواية".

أما النص النقدى الذى يشهد شهادة قوية لصالح رتشاردسون فنص فرنسى وليس إنجليزيًا، ذلك هو كتاب ديدرو Denis Diderot **فى مدح رتشاردسون** ***Élogue de Richardson*** (١٧٦١)، وليس نقدًا بقدر ما هو إطراء كما يتضح من عنوانه. ويقول رينيه ويليك René Wellek عن حماسة ديدرو "فى أيامنا هذه تبدو هذه الحماسة محض جنون 'بالحساسية'."[١٨] وهذا الكتاب فى مجمله أقرب لأن يكون تعبيرًا عن الحساسية من كونه تحليلاً لها، فهو محتشد بعبارات التأييد وعلامات التعجب، فهكذا عبر ديدروعن مشاعره عند قراءته لموقف موت كلاريسا: "ما يدهشنى حين كنت أمام لحظات الاحتضار هذه أن الجدران الجامدة والأحجار والأرض عجزت عن الإحساس بألم البطلة وشكواها."[١٩]

فالدهشة والدموع والعجز عن الكلام سمات القارئ الجيد للكتاب بقدر ما هى سمات بطلته. مع ذلك، فعلى الرغم مما ضمه نقده القديم من وجدانيات ربما كانت نظرية ديدرو فى الحساسية أكثر تعقيدًا وطموحًا مما قدمه أى ناقد فى ذلك القرن سواء فى إنجلترا أو فرنسا، ذلك أن ماديته سمحت له بتناول "الحساسية" باعتبارها صفة أصيلة فى المادة، وفى صورتها النشطة أساس الحياة كلها. ففى كتابه المبكر **أفكار فى تفسير الطبيعة** ***Pensée Sur L'interpretation de la Nature*** توصف 'الحساسية' بأنها ميل الجزئيات العضوية

---

(١٨) Wellek. *A History*. I p. 60.

(١٩) Diderot. *Oeuvres* p. 1070.

للبحث عن مواضعها المناسبة،[٢٠] ليس فى العقل بل فى نسيج المادة الحية نفسها. وعلى ذلك فلا عجب أن مادة 'الحساسية' فى المجلد الخامس عشر فى دائرة المعارف كتبها فيزيائى محترف هو فوكيه Fouquet. فى رسالة له عام ١٧٦٥، كتب ديدرو أن 'الحساسية' خاصية عامة للمادة وتوجد خاملة فى الأجسام، وقد تنشط الحساسية فى تلك الأجسام حين تتوحد مع مادة حيوانية حية،[٢١] وقد نوقشت أهمية خاصية بث الحياة هذه فى القسم الأول من كتاب حلم دالمبير *Le Rêve de Alembert* (كتب عام ١٧٦٩ لكنه لم ينشر قبل ١٨٣٠)، وفيه التعريف التقليدى للحساسية بأنها قابلية التأثر بالمعاناة. وقد أدرك ديدرو أن للحساسية sensibility أصولاً تتعلق بفكرة الحساسية المادية sensitivity، وهو يسعى لإيجاد الصلة بين ردود الأفعال المادية والعاطفية بمنهج أدق من أى كاتب آخر. وأما فى كتاباته النقدية المتأخرة وبخاصة كتابه *Paradoxe Sur Le Comedien* (كتب عام ١٧٧٠ لكن لم ينشر قبل ١٨٣٠)، يرى ديدرو أن من يستثيرون هذا النوع من ردود الأفعال ينبغى ألا يستسلموا للحساسية (فالممثل الجيد لا يستغرق فى مشاعر الشخصية التى يؤديها)، إنها قدرة يسعى إليها الممثل لكنه يتجاوزها.

وفى أنحاء أخرى من أوروبا كان تناول موضوع الحساسية فى الأدب والنقد يستمد من تناوله فى إنجلترا وفرنسا؛ لأن معظم الأعمال الأصيلة فى الحساسية كتبها بريطانيون أو فرنسيون، ولا سيما الروائيون، ففى ألمانيا كان لأدب رتشاردسون أعظم الأثر خلال خمسينيات القرن الثامن عشر وستينياته ، ليس على كتاب الرواية وحدهم بل كتاب المسرحية أيضا، بما فى ذلك المأساة التى كتبها لسينج Lessing الآنسة سارة سامبسون *Miss Sara Sampson* (١٧٥٥). وخلال المرحلة الأولى من اهتمام الألمان بموضوع الحساسية وجه النقاد اهتمامهم للأثر التهذيبى الأخلاقى للأدب العاطفى. وفيما يتعلق بالخلفية النظرية لم يعد أحد منهم يرجع إلى أخلاقيات المذهب العقلانى عند ليبنز Leibniz وولفWolff (التى تنظر إلى المشاعر على أنها شكل متدنٍ ومشوش من أشكال المعرفة) بل تزايد إقبال الألمان على نظريات "الحس الأخلاقى" عند شافتسبرى Shaftesbury وهتشسون Hutcheson وهيوم Hume وآدم سميث Adam Smith. من هنا يقدم لسينج فى كتاباته عن التراجيديا إعادة تفسير لنظرية أرسطو عن تطهير العواطف بالفن catharsis فيحد من أهمية الخوف ويعظم الآثار العلاجية للشفقة

---

(٢٠) Diderot, *Oeuvres Philosophiques*, Section LI.
(٢١) Mason, *The Irresistible Diderot*. Cited in p. 220.

والتعاطف (التى ترادفها كلمة واحدة بالألمانية هى Mitleid) وكان لسينج نفسه قد ترجم كتاب هوتشسون منظومة الفلسفة الأخلاقية *System of Moral Philosophy* إلى الألمانية عام ١٧٥٦، ومن ثم أصبح المسرح التراجيدى مدرسة للعواطف الإنسانية.[٢٢]

أما المرحلة الثانية، وهى مرحلة الذروة فى استحواذ الألمان على الحساسية فى الأدب فتتزامن مع حركة 'العاصفة والقصف' Sturm Und Dran فى سبعينيات القرن الثامن عشر، فرواية جوته Goethe ذات النجاح الساحق آلام فرتر *The Sorrows of Young Werther* (١٧٧٤)، التى تدين بموضوعها وكثير من تفاصيلها لرواية روسو **جولى أو لويزا الجديدة**،[٢٣] تعرض لنا بطلا تبدو حساسيته العالية عبرة وأسوة ونموذجًا فى آن. فمن ناحية يؤدى تهذيب البطل لمشاعره مباشرة إلى انهياره العقلى، وانتحاره، إلا أنه من ناحية أخرى مات شهيد الحساسية، كإنسان يملك مشاعر لا يستحقها العالم الذى يعيش فيه، مثل كلاريسا عند رتشاردسون أو هارلى عند هنرى ماكنزى Henry Mackenzie. أدرك جوته نفسه المفارقة الأخلاقية لهذه الشخصية فأضاف إلى الطبعات الأخيرة من روايته شعارًا يحذر القارئ من السير على نهج فرتر. كان التحذير ضروريًا إلى حد كبير، إذ كان هناك من يتصور الحساسية قدرة تطلقها القراءة. كانت 'لوته' أول من حركت مشاعر فرتر عندما سمعها تعبر عن إعجابها بالأدب الوجدانى. وكان يكن لها مشاعر من طرف واحد.

فى العقد الأخير من القرن الثامن عشر أصبحت رواية جوته نموذجًا متهمًا أخلاقيًا بالسماح بالاستغراق فى التأثر بأدب الحساسية فى رد فعل للهياج العاطفى الذى صحب آلام فرتر. فقد بدأ النقاد بالحكم أن هذا النوع من الأدب ذو تأثير مفسد، وأيد حكمهم هذا موجة من النماذج الضعيفة المقلدة أو المحاكاة التهكمية لرواية جوته.[٢٤] وفى ألمانيا كما فى إنجلترا، آلت آثار أدب الحساسية إلى الإدانة الصريحة باعتبارها أعراضًا للانحطاط والغلو فى الترقق.

وفى الكتابات النقدية فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر كان تعبير 'الحساسية' يستخدم للدلالة على مجمل مشاعر الحساسية التى يصورها الأدب مع المشاعر التى يخبرها القراء. وقيل إن الكتابات النقدية فى العقود الأولى من القرن الثامن عشر بها تأكيد 'الاستجابة

---

(٢٢) Lessing, Mendelssohn, and Nicolai, *Briefwechsel* (11756-7) and Lessing's *Hamburgische Dramaturgie* (1767-9), sections 74-8, in Lessing, *Sämtliche Schriften*, IX.

(٢٣) Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*.

(٢٤) See, for example, the extracts in Doktor and Sauder (ed.), *Empfindsamkeit*, and Sauder, *Empfindsamkeit*, III.

العاطفية' أكثر من 'الحكم العقلانى'[٢٥]، والواقع أنه منذ خمسينيات القرن الثامن عشر، وفى سلسلة من النصوص التعديلية الصريحة تم التعامل مع الحساسية بوصفها أحد أسس التذوق الأدبى. وفى الروايات المعاصرة لهذا النقد تقدم الحساسية باعتبارها رقة مشاعر استثنائية تثير الإعجاب، لأن قليلا من الناس يملكونها أو يمارسونها، وفى النقد كذلك يعد هذا النوع من الاستثناء أمرًا مهمًا. كان كتاب جوزيف وارتون Joseph Warton **مقال فى كتابات بوب وعبقريته** ***Essay on the Writings and Genius of Pope*** (المنشور سنة ١٧٥٦ وتلاها طبعة مزيدة فى ١٧٨٢) ينحاز للحساسية ضد هذه الروح الفلسفية الهندسية التنظيمية شديدة الرواج التى امتدت من العلوم إلى محتوى الأدب الراقى.[٢٦] ويطلب وارثون من قارئه أن يسأل نفسه هل قلصت هذه الروح ودمرت الشعور وجعلت شعراءنا يكتبون من العقل وإلى العقل بدلا من القلب. وفى سبيل إعادة اكتشاف الحساسية، لم يكتف وارثون بالكتابة عن بوب فقط بل كتب أيضا عن شعراء آخرين فى القرن الثامن عشر يتلمس "التأملات الوجدانية فى أدبهم". وهو يحاول تقديم معايير جديدة لتمييز النصوص، أهمها "السمو والشجن". (وطبقا لهذه المعايير تصبح أبرز قصائد بوب هى ما كانت تعد مسبقًا قصائد هامشية، وهما قصيدتا فى **رثاء سيدة سيئة الحظ** ***The Death of an Unfortunate Lady*** **ومن إلويزا إلى أبيلارد** ***Eloisa to Abelard***).

فى بحثه عما هو رقيق وشجى يندر أن يستخدم وارتون كلمة الحساسية. وعندما يفعل ذلك فإنه يقصد استخلاص هذه الصفة من الكتاب أو القصص القديمة. لذلك فبينما ينتقد أسلوب لونجاينس Longinus الفضفاض يقول "كان ذوقه وحساسيته... رائعين". وعند مناقشته لرسالة **سافو إلى فاون** ***Sapho to Phaon*** يعيب على أوفيد Ovid أنه "وضع على لسان بطلته عددًا من قصائد المدح القصيرة الجميلة أكثر من القصائد التى تعبر عن مشاعر الحنان والحب التى تلائم شخصيتها والتى جعلت 'حساسيتها' فى العشق ذائعة الشهرة". ومع ندرة استخدام وارتون لكلمة الحساسية يمكن اعتبار نصه هذا أول نص مهم لخطاب نقدى يتخذ رقة الأحاسيس، وهى قابلية الإحساس بالشعور 'الرائع' الذى كان يسمى 'حساسية' فى تلك الفترة، مبدأ أساسيًا فى الحكم النقدى.

ومن فوائد هذا المبدأ أنه يشير إلى حساسيات الكتاب والقراء كأنها أشياء مشتركة بينهم (تمامًا مثلما استطاع رتشاردسون تصوير الحساسية باعتبارها صفة تختص بها شخصياته

---

(٢٥) Todd, *Sensibility* p. 29.
(٢٦) Warton, *Essay* (1756) 204.

الفاضلة وقراؤه النابهون). وحسب ما ورد فى مقالة وارتون تستثار هذه المشاعر من خلال 'الشعر الحق' الذى يحاول أن يميزه وارتون عن مجرد 'الفطنة' أو 'اللماحية'. ففى إهداء الكتاب يصرح وارتون بأنه "خيال إبداعى متقد"، وهذا وحده ما يمنح الأديب هذه الخاصية الراقية الفريدة، التى لا تتوفر لكثيرين والتى لا يدرك قدرها إلا القليل. هذه المزية أعز عند وارتن من امتلاك ناصية الخيال، ذلك المفهوم الذى شاع بعد نشر مقالات أديسون Addison عن متع الخيال ***Pleasures of Imagination*** وفى مجلة سبكتاتر ***Spectator***. وباستخدام وارتن صورة مجازية مرت علينا من قبل فيما كتب عن الحساسية يقول وارتون "إن السمو والشجن هما العصبان الرئيسان لكل شعر أصيل وإن أفضل القراء من لديهم أكثر الأعصاب حساسية". فى كل ما كتب وارتن نجد أن الشجن أهم جوانب الإبداع وأن الأسى والرثاء لحال الآخرين يعدان خير استجابة عند القارئ وخير دليل على امتلاك الحساسية.

وقد تحدث نص وارتون بوضوح عن المفارقة المتأصلة فى مفهوم الحساسية: وهى أنها رقة شعور طبيعية لا يمارسها إلا القليل. وفى كتاب ديفيد هيوم (المعاصر له تماما) معيار التذوق ***Of the Standard of Taste*** (نشر للمرة الأولى عام ١٧٥٧)، عرفت 'الحساسية' بأنها ذلك العنصر الذى يؤدى تطوره النسبى أو كبته النسبى إلى اختلاف الذوق. وبدأت مناقشات القرن الثامن عشر عن التذوق من فرضية اشتراك جميع البشر فى ملكات واحدة 'متضمنة فى الصورة المجازية لعملية التذوق'، وعلى أساس ذلك يتم تفسير الاختلاف وعدم التوافق. أما هيوم فاعتماده المعروف على تحكيم الخبرة المباشرة (واستمتاعه بها) مما يتفق مع مذهب الشك، جعله يأخذ الاتجاه المعاكس فيبدأ باختلاف الآراء المسئولة عن تمايز التعبيرات عن الذوق، مما تعنى 'التنوع والهوى' أما وجود مبادئ عامة محددة للاستحسان أو الانتقاد، يمكن أن تميزها العين الفاحصة فى كل العمليات العقلية فلا يمكن الوصول إلى معرفته إلا بقدر كبير من التفكير الفلسفى المتعمق.(٢٧)

وإذا كانت 'الطبيعة البشرية' واحدة، وهى البديهية الأساسية فى نقد هيوم فمن أين يأتى 'التنوع والهوى' ؟ بدأ هيوم إجابته بتتبع الصورة المجازية عن الذوق إلى نتيجة منطقية ثم اعتبر الاختلاف بين الأفراد درجات مختلفة فى رد الفعل المادى يرق أو يغلظ فى حالات معينة: "فى الأعضاء الداخلية للبشر عيوب كثيرة وشائعة، ربما منعت أو أضعفت أثر هذه المبادئ العامة". فليس هناك ما يدعو للدهشة من أن 'الحساسية' مثلت عنصرا مهمًا من مصطلحات هيوم. استخدمت الكلمة فى أول الأمر للإشارة إلى الأحاسيس الجسدية الرقيقة

David Hume, *Essays* p. 233.(٢٧)

بصفة خاصة. وفى منتصف القرن الثامن عشر بدأ شيوع استعمالها للدلالة على ملكة عاطفية وأخلاقية أيضا، وأصبحت تكتب بحرف S كبير فى كلمة Sensibility. وكغيره من كتاب تلك الفترة استثمر هيوم تحولاً فى معنى الكلمة من فيض للمشاعر إلى "رقة مرغوبة" (فبهذا التحول، كانت القدرة على 'الإحساس' تفسر دائما بأنها القدرة على الشعور بالغير، وهذا التداخل بين المعنيين هو ما هاجمته هنا مور).

كان أول تفسير لاختلافات الذوق استند إليه هيوم هو"افتقار البعض إلى رقة الخيال وهى لازمة لتوصيل الحساسية... للمشاعر العليا". ويتصور هيوم، مثل وارتن ولو أنه أقل عنفا، أن الاستجابة القوية للمشاعر الراقية مزية (وهى تبدو مزية من المزايا الأخلاقية، على الرغم من أنه اصطلح على أنها مزية جمالية). "فهناك إنسان لديه حساسية عالية لاكتشاف العيوب.. بينما لأخر قابلية عالية لاكتشاف مواطن الجمال.." وهكذا. ويبدو أن بعض هذه الاختلافات تنشأ أصلاً عن "اختلاف المزاج الشخصى من فرد لأخر"."وهذه الأذواق المتعددة لا حرج فيها ولا يمكن تجنبها، ولا يعقل أن يختلف عليها أحد ". لكن وصف 'التنوع' يمكن أن يصبح كذلك وصفا "للكفاية وعدم الكفاية" (ويلاحظ هيوم أن 'الرقة' التى أشار إليها هى شيء يتظاهر الجميع بأنها صفة فيهم، وإن كان من يتمتعون بها قليلون فى الحقيقة"). إن الحساسية هى ما يتمايز فيها الأفراد، وفى رأى هيوم يمكن اعتبارها مأثرة لطبقة اجتماعية معينة – أو على أقل تقدير، لهذه الفئة المستنيرة فكريًا من طبقة ما والتى ألفها هيوم نفسه.

فمن ناحية، تصقل الحساسية الإدراك الخام "فكلما صغر حجم الأشياء التى تدركها العين، كان عضو البصر أحدّ". ومن ناحية أخرى، الحساسية هى قابلية الذوق المدرب للاستجابة، وهى "رقة المشاعر اللازمة ليصبح الفرد حساسًا لكل جمال وكل عيب فى أى مؤلف أو خطاب". إنها قدرة طبيعية، لكن يمكن صقلها وتنميتها. وفى مقال سابق بعنوان رقة الذوق والشعور ***The delicacy of Taste and Passion*** (١٧٤١) ميّز هيوم تمييزًا واضحًا بين الحساسية 'المزعجة' incommodious ورقة الشعورdelicacy of passion ورقة الذوق delicacy of taste... التى تشبه 'رقة الشعور' إلى حد بعيد، وتؤدى إلى ذات الحساسية للجمال والقبح من كل نوع، كما يحس الفرد بالرخاء المادى والفقر. النوع الأول من 'الحساسية' معوق، أما النوع الآخر فإنه سمة من سمات التحضر. ويطرح هيوم فكرة أنه ليس من علاج ناجع لهذا النوع من رقة المشاعر سوى غرس الذوق العالى المصقول. ويتصور هيوم أن الحساسية تجاه الأشياء ذات القيمة الجمالية سوف تتيح للمواطن صاحب العقل الفلسفى التغلب على 'الحساسية المفرطة' تجاه حوادث الحياة كلها.

وفى كتابه رسالة فى الطبيعة الإنسانية *Treatise of Human nature* (١٧٣٩-١٧٤٠) وبصورة أقل فى كتابه بحث *فى مبادئ الأخلاق* *Enquiry Concerning The Principles of Moral* (١٧٥١)، استخدم هيوم مبدأ التعاطف لتفسير كيفية تواصل المشاعر ومن ثم كيفية تشكل الأحكام الأخلاقية المشتركة. (وهو مبدأ قدمه آدم سميث فى كتابه *نظرية المشاعر الأخلاقية* *Theory of Moral Sentiments* (١٧٥٩). ومن المرجح أن تأثيره كان كبيرًا ومباشرًا على المناقشات النقدية والفنية خلال العقدين الأخيرين من القرن الثامن عشر. مع ذلك لم يكن هيوم نفسه من استند إلى التعاطف لتفسير كيفية تأثير النصوص على القراء ذوى الحساسية المصقولة. بل كان إدموند بيرك Edmund Burke وألكسندر جيرارد Alexander Gerard ولورد كيمس Lord Kames، وبعدهم جيمس بيتى James Beattie وأرتشبولد أليسون Archbald Alison أول من زاوج بين المتعة الفنية وخبرة التعاطف. ففى أعمال كل هؤلاء المنظرين، التى نشرت خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر، كان التعاطف استجابة لأحسن اللوحات والشعر والتأليف المسرحى. وعلى الرغم من شيوع التعاطف كفكرة، كان تفسيره بأنه شعور لدى المرء بالآخرين يزداد عند ذوى الأحاسيس المصقولة، ويعتبر جيمس بيتى ممثلا لذلك الفكر إذ أعلن فى الفصل المعنون *عن التعاطف* *On Sympathy* فى كتابه مقالة فى الشعر والموسيقى *An Essay on Poetry and Music* أنه ملكة يستخدمها "من يملكون خيالاً متقدًا ومشاعر فياضة وما نسميه قلبا رقيقا".[٢٨] ففى رأى بيتى وغيره يسمح التعاطف بتوازن الأحاسيس الأخلاقية والجمالية، فالشعور بالآخرين يصبح الخبرة الجوهرية فى الأدب والفن ولا عجب إذنْ أن نقاد النصف الثانى من القرن الثامن عشر كانوا مشغولين دائما بطريقة تصوير المعاناة ونوع الاستجابة لها تماما مثل الروائيين المعاصرين لهم.

يقول ألكسندر جيرارد فى كتابه مقال فى الذوق *An Essay on Taste* (١٧٥٩) إن صاحب الذوق يتمتع "بقلب ذى حساسية يلائم إنسانًا تتحرك مشاعره بسهولة ويمكنه تمثل أى شعور عميق، كمن أصابته عدوى، من أى عمل قصد لاستثارة هذا الشعور".[٢٩] والقارئ الذواقة مشاعر التعاطف عنده مهيأة على النحو الصحيح. وكما فعل وارتون يقول جيرارد إن حالة التعاطف هى السمة التى يبحث عنها: "إثارة التعاطف لها أهمية عظيمة فى الأعمال ذات الذوق العالى والإنسان الذى تعوزه حساسية القلب غير مخول للحكم عليها" (جيرارد، مقال).

---

(٢٨) Beattie, 'An Essay on Poetry and Music', *Essays* (1776) p. 198.

(٢٩) Gerard, *An Essay on Taste* (1759) p. 86.

ومقال جيرارد عمل ممثل للتنوير الاسكتلندى ، وقد فاز "بالميدالية الذهبية من الجمعية الاسكتلندية لتشجيع الفنون والعلوم والصناعات والزراعة" ؛لأنه قدم أفضل تفسير لأصول التذوق. وهذا العمل يصف نفسه صراحة بأنه يحلل الذوق إلى مكوناته من قوى بسيطة في الطبيعة الإنسانية، والمكونات هى نفسها الأصول" ويريد أن يكسب جمالياتها سمة القانون عن طريق تشريح "الطبيعة الإنسانية":

> هناك صفات للأشياء محددة وثابتة ومستقلة عن الأمزجة والأهواء معدة لتعمل طبقًا لمبادئ عقلية مشتركة بين البشر جميعا. ولأنها تسير بهذه المبادئ فهى المصدر الطبيعى لأحاسيس التذوق بكل صورها.

ويتفق جيرارد وهيوم على أن 'الحساسية' هى ما قد تختلف من فرد لآخر على الرغم من هذا التماثل المفترض بين البشر.

ولابد أن يكون جمهور الأعمال ذات الذوق متمتعًا بملكة "التمييز" judgment التى تمكنه من "استخلاص قوانين أعمال الطبيعة وأسرارها" و"مقارنتها ومقابلتها بأعمال الفن الأقل كمالاً، وأن يتمتع كذلك برقة المشاعر". بل إن أحد أبواب المقال يحمل عنوان "حساسية الذوق"، وفيه يقول جيرارد إن "حساسية الذوق تنشأ أساسًا عن بنية حواسنا الداخلية، وإن صلتها بسلامة ملكة التمييز، أو صقلها، بعيدة وغير مباشرة. وإن غياب هذه الحساسية ليس إلا أحد العناصر المكونة لأنواع عديدة من الذوق الفاسد، وهو فى حد ذاته ليس لونًا من الذوق 'الخاطئ' بقدر ما هو نقص أو ضعف فى الذوق". كما أن الحساسية هى مصدر الحيوية أو الزخم الذى يشعر به المتلقى حين يخبر "أى أثر متميز من فن أو طبيعة". وتعد مناقشة جيرارد للمبدأ تفسيرًا لكيفية استمرار صاحب الذوق الرفيع 'يقظًا فى إحساسه' بتميز أى أثر فنى أو طبيعى، حتى بعد زوال الانفعال، ويتم ذلك، فى رأيه، عن طريق صقل قوى التمييز الجمالى لديه. إن تنمية الذوق الرفيع تقتضى أن تكون الحساسية الراقية والرقة ضمن القوى العقلية للفرد". وتبدأ الحساسية إمكانية طبيعية حتى تصل إلى درجة القدرة الاستجابية التى نتجت عن جهد تهذيبى مقصود ومستمر.

فى مقالة "**فى التذوق**"، التى صدّر بها الطبعة الثانية من كتاب "**بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل**"، ذهب إدموند بيرك إلى ما ذهب إليه جيرارد من أن "الحساسية مسئولة عن اختلاف الذوق، قائلا إنه "إذا تماثلت حواس البشر تماثل عمل الخيال لديهم، إذ إن

الخيال 'تمثيل للحواس' لذا فالتوافق بين حواس البشر لابد أن يماثله توافق فى مخيلاتهم".(٣٠) وإننا إذا قصرنا النظر للذوق على طبيعته الأساسية وجنسه، فسنجد أصوله واحدة بين الناس أما الحساسية والقدرة على التمييز، وهما الصفتان اللتان تشكلان ما اتفق على تسميته بالذوق، فتختلفان كثيرًا بين الناس، وإن أى عيب فى أولاهما، أى الحساسية، ينشأ عنه فقر فى الذوق". فحواس الناس واحدة أما حساسيتهم فتختلف. "واستقامة الحكم فى الفنون... تقوم على الحساسية". كان القول بتشكل الذوق من الحساسية والتمييز، يسمح لبيرك باعتبار الذوق مبدأ منقسمًا ؛ إذ إن التمييز عقلانى ونسبى، و'الحساسية' استجابية ومتحركة. والحساسية مصدر 'المتعة' التى تمنحها 'الفنون'، كانت نظرية النقد فى القرن الثامن عشر كله، ترى أن المتعة منفصلة عن غيرها من جوانب التقدير الذوقى.

من المعروف أن الفكر الجمالى عند بيرك يعلى من قيمة المشاعر القوية – وبخاصة الخوف. وقد أعطت هذه النظرية وغيرها الأولوية لمفهوم 'التعاطف' الذى ترتبط به الحساسية ارتباطًا دائمًا ووثيقا. ومثلما وضع ديفيد هيوم وآدم سميث نظريات 'التعاطف فى قلب الفلسفة الأخلاقية، رأى مواطنوهم الاسكتلنديون، جيمس بيتى وهنرى هوم Henry Home ولورد كيمس، أن فهم كيفية عمل التعاطف أمر أساسى فى النقد. ففى كتابه عناصر النقد ***Elements of Criticism*** (١٧٦٢) لم يصل كيمس إلى نظريته النقدية إلا بعد مناقشة طويلة للمشاعر والعواطف، والحق أن عمله أقرب لما نسميه 'علم النفس' منه إلى التحليل الأدبى. أما نقده فيقيس قدرة النصوص على استثارة 'العواطف' وتوصيل 'المشاعر'، فلا عجب أنه يعتبر المسرحية 'أقوى' الأشكال الأدبية.(٣١) إن ممارسة التذوق سوف تدعم باستمرار قدرتنا على 'التعاطف' الذى يمكن أن تثيره لدينا لوحة غنية أو كتابة أدبية ذات ذوق رفيع: "فهذه الممارسة فى حد ذاتها تجلب السكينة والرضا، كما أنها تخلق بالضرورة الود المتبادل والنية الطيبة". وإن تنمية الذوق عن طريق زيادة الحساسية لأمر مفيد اجتماعيًا: "فرقى الذوق يزيد بالضرورة من حساسيتنا للألم واللذة، وبالتالى من تعاطفنا، أساس كل عاطفة اجتماعية". كما أن محبى الفن والأدب قادرون على تمييز أفضل، ويسعون ليكونوا أناسًا أفضل.

فى إهداء إلى جورج الثالث، يعدد كيمس الآثار الحسنة "للفنون الراقية" وتمتزج، فى هذا الإهداء، الفضائل التقليدية والأسلوب البلاغى المبالغ فيه، والصادق فى أن: "تجمع الفنون

---

(٣٠) Burke, *Philosophical Enquiry*. p. 17.

(٣١) Lord Kames, *Elements*, I. p. 116.

الجميلة فئات مختلفة من الناس حول متعها الراقية فتنشر بينهم الود. وتعلى قيمة حب النظام، وتعزز الخضوع لسلطان الدولة وتنشر رقة الشعور وتؤدى بذلك خدمة مضاعفة لأركان الحكومة". ويخص كيمس رقة الشعور بالاهتمام. وهو لا يجد صعوبة تذكر فى القول بأن الحساسية الجمالية تعزز "المشاعر الاجتماعية"، ويؤمن بأن القصص تثير العواطف الإنسانية بالطريقة نفسها التى تثيرها أحداث الواقع. وفى باب بعنوان "العواطف التى تثيرها القصص"، يصف كيمس كيف تنتج القصص ما يسميه "الحضور المثالى" وكيف أن "الوصف الحى الدقيق يحوّلنى من 'قارئ' إلى مشاهد"، "فالحضور المثالى يعوض نقص الحضور الحقيقى... وإذا كان تعاطفنا يولده الحضور الحقيقى فلابد أن يولده الحضور المثالى بدرجة ما". وفى رأى كيمس ترتبط رقة الشعور، أو الحساسية، وهى لازمة لعملية التعاطف المذكورة، بالطبقة الاجتماعية التى تتيح ممارسة هذه الحساسية. ويقوده إيمانه بتعدد فوائد ممارسة الذوق، لاستبعاد إمكانية اختلاف الأفراد، فطريًا، فى درجة الحساسية والقدرة على التعاطف. فالإحساس بالآخرين يحتاج إلى تدريب جمالى ليس متاحًا على الدوام إلا للقادرين.

هذا، ويرى جيمس بيتى أن "التعاطف" أهم وسيلة يستثير بها الأدب الاهتمام، ويبقيه حيًا. مع ذلك فهو يعتقد بضرورة ربطه بغايات أخلاقية وبأنه لا ينبغى استغلال "الحساسية" إلا بالطريقة الصحيحة. "يعتمد قدر كبير من اللذة المستمدة من الشعر على مشاعر التعاطف لدينا، ومن هنا ينبغى أن تمثل فلسفة التعاطف جزءًا من 'علم النقد'، كما يصفه بيتى"(٣٢). إن الكاتب الذى يستحق الإعجاب هو الذى يجسد هذه القدرة على الإحساس بالآخر (التى لا تكون جديرة بالثناء فى حد ذاتها) فى شكل شخصيات فاضلة وأفعال قويمة: "قد يصبح التعاطف أداة قوية للتهذيب الأخلاقى إذا اعتنى الشعراء وغيرهم من كتاب الأدب باستدعاء حساسيتنا نحو هذه المشاعر، فذلك فقط هو ما يعلى من شأن الفضيلة وينشط العقل الإنسانى". فالحساسية هنا تعنى الميل إلى التقمص الوجدانى الذى يثيره الأدب القصصى، وهنا تكمن قوة تأثيرها سلبًا وإيجابًا. وتتحول نظرية بيتى النقدية إلى مناقشة الظروف التى تتولد فيها الحساسية. وكما هو معتاد، يسمح المفهوم للناقد بأن يربط بين صفات القراء والمؤلفين أو يدمجها. فمن ناحية، لدينا استعداد الاستجابة لدى القارئ – أى "الحساسية الإنسانية" التى يحسن الكتاب المجيدون توجيهها، ومن ناحية أخرى تميز الشاعر، الذى لا بد، فى رأى بيتى، أن يمتلك "حيوية خاصة فى الخيال وحساسية فى القلب. تتيح "الحساسية" للشاعر "أن يسبر غور موضوعه بمشاعر متوهجة، فتسرى فى إبداعه حيوية وشجن تكفى لتوليد ما يماثلها من

(٣٢) Beattie, *Essays*. P. 194.

مشاعر فى القارئ". ويقف بيتى وقفة ليبرر فيها مزج شكسبير للمأساة والملهاة، مشيرًا إلى أن الشاعر تعامل معهما بمشاعر متوهجة:" فلو كان قد جعل مأساوياته حزينة أو مؤلمة كلها... لما استطاع أى شخص ذو حساسية أن يتحمل العرض. وقد بنى أرتشبولد أليسون على هذا الوصف محاولته، الأدق صياغة، لتأسيس فكر نقدى على نظرية 'المشاعر'، ضمنها كتابه مقالات فى طبيعة التذوق ومبادئه ***Essays on the Nature and Principles of Taste*** (١٧٩٠)، الذى يحيل القارئ إلى عمل بيتى صراحة.

وبصورة أكثر دقة من بيتى، يرسم لنا أليسون شروط 'الحساسية'، إذ يفسر اختلافات الذوق. "فبنفس القدر... كلما كانت 'حساسيتنا' ضعيفة، لأى نوع من الأشياء، نلاحظ أن الإحساس بالسمو أو الجمال فى هذه الأشياء يكون ضعيفًا بالدرجة نفسها". ومادام 'التذوق' "هو هذه الملكة العقلية الإنسانية التى ندرك بها كل سامٍ وجميل، ونستمتع به، فمن الضرورى أن نقرر "اعتماد الذوق على الحساسية". إن 'الأشياء ذات الذوق الرفيع' لا يمكن أن تؤثر فينا تأثيرًا صحيحًا إلا بتحقق شروط الحساسية الراقية. ولن يكون أليسون آخر من يرى أن "هؤلاء الذين حكمت عليهم مهنهم بأن يقضوا سنى عمرهم الأولى فى مدن تجارية مكتظة بالسكان سعيًا وراء أغراضهم الذاتية المحدودة السائدة هناك، يفقدون سريعًا أقرب أنواع الحساسية للطبيعة، وهى الحساسية تجاه مظاهر الجمال فى الريف". فالخطاب النقدى فى الحساسية يشغل نفسه الآن بكل ما يعيق معايشة التذوق.

استخدم أليسون كلمة 'حساسية' للإشارة إلى أى ميل 'للعاطفة'، وهو يرى أنها بهذا المعنى خاصية إنسانية عامة. لكن 'مشاعر السمو أو الجمال' فقط هى ما يميز تأثير 'الأشياء ذات الذوق'، ويتناول أليسون الحساسية تجاه هذه المشاعر بوصفها استثنائية أو حصرية. فالتقدم فى العمر نفسه ينشأ عنه "تغير فى الحساسية" – نقصان فى قابلية الحساسية للعواطف وهى جوهر أى تجربة "للسمو والجمال". وليس لأحد أن يأمل فى الاحتفاظ بالحساسية، إلا أن يبحث جاهدًا عن الجمال فى "الطبيعة أو الفن". ويرى أليسون "أن الحساسية لمظاهر الجمال فى الطبيعة لازمة لتقدير الأدب أو فن التصوير الزيتى، وهى ليست متاحة لعموم البشر". فالنموذج المطروح للحساسية الجمالية يتمثل فى تولد فيض من المشاعر التى لا يستطيع ذو الحساسية لها دفعًا فى مواجهة هذه الأشياء الجميلة. ويوصى أليسون بقراءة كتاب روسو ***Reveries***، ويحشد نصه بأمثلة من الشعر الوصفى لطومسون Thomson، وأكنسايد Akenside، وبيتى Beattie، ويضيف أن "الإلمام بشىء من الشعر" يزيد "حساسيتنا لمظاهر الجمال فى الطبيعة". إن ما يثير الاهتمام فى طرح أليسون ليس سيكولوجية التداعى الذهنى

التى يقدمها، بل محاولته التوفيق بين ما تحدثه عملية ترقية الذوق من تربية للمشاعر، وإضعاف لها فى آن. فمن ناحية، نجد أن التجربة والتثقيف وكذلك "مشقة العمل النقدى"، تضعف "تدفق الخيال" الذى يميل الشباب، وذوو الحساسية من الرجال، إلى الاستغراق فيه. ومن ناحية أخرى، فإن الممارسة المستمرة للتذوق – بمعنى اختيار نماذج من الجمال والسمو "فى الطبيعة والفن كليهما" من شأنه أن يكسب الإنسان أحاسيس لا يكاد "أغلب الناس يشعرون بها". إن خطاب أليسون عن الحساسية، شأنه فى ذلك شأن غيره من النقاد، دائمًا ما يعنى بكل ما من شأنه أن يعيق التقدير الجمالى لدى الناس، أو يمنعه، أو يجعله متبلدًا. فمن الناحية النظرية توجد الحساسية لدى كل الناس، أما فى الواقع فهى إما تقلصت أو تلاشت تمامًا.

ومع هذه النظرة التشاؤمية، يبدو من المناسب طرح نص نقدى من أواخر القرن، فى نهاية هذا المقال: ألا وهو تصدير ووردزورث Wordsworth **حكاياته الشعبية الغنائية Lyrical Ballads** (١٨٠٠). ففى هذا التصدير أخذ ووردزورث قول أليسون المراوغ ليخلص منه إلى نتيجة جديدة. فووردزورث يقدم شعره بوصفه علاجًا "للرقى الزائف" الشائع بين معاصريه، مدعيًا أنه يصف "مشاعر البشر الجوهرية"[٣٣] ويخاطبها. فينبغى أن يملك الشاعر قوة فكرية خاصة، ولابد له من "أن يتمتع بقدر كبير من الحساسية العضوية الأصيلة".[٣٤] هذه 'الحساسية العضوية' هى ما يضمن أن مشاعره تتصف بالعمومية ولا تقف عند ذاتيته. من هنا ينفذ الشاعر إلى "الكائن الذى بداخلنا، ويتوجه إليه بالخطاب". وهذا الخطاب الملتوى الخشن الذى يوجهه الشاعر لقرائه له دلالته، 'فالحساسية' الآن هى ما يميز البشر عن غيرهم، وليست ما يميز أعضاء نخبة من البشر عن غيرهم، فالأحاسيس الرقيقة تقدم بوصفها أصيلة فى الإنسان، وليست حكرًا على نخبة اجتماعية. وقد عاشت الحساسية لعقود طويلة بوصفها نتاجًا للطبيعة والتهذيب. ويبرهن نص ووردزورث على أن هذه الحياة المزدوجة لمفهوم الحساسية كادت تنتهى بنهاية القرن.

---

(٣٣) Brett and Jones (ed.), *Wordsworth and Coleridge*. P. 240.

(٣٤) Ibid., p. 241.

الفصل التاسع عشر

المرأة والنقد الأدبى

بقلم : تيرى كاسل

المرأة والنقد الأدبى

هل للمرأة حق النقد؟ المتعارف عليه، خلال القرن الثامن عشر، أن الحكم الأدبى كان – أو ينبغى أن يكون – حكرًا على الرجال. فكانت المرأة التى تعلن آراءها الأدبية أمام الناس كأنما تعرض حماقتها أو وقاحتها. فالنساء، كما يقول جوناثان سويفت Jonathan Swift "جنس عقيم الحكم، كأنهن الصدى، يجدن سعادتهن فى تكرار صخب منفر، أكثر مما يجدنها فى تغريد العندليب".[١] أما هنرى فيلدنج Henry Fielding، الذى يؤدى دور 'الرقيب' فى 'إمبراطورية الأدب العظمى'، فقد حظر، فى صحيفة **كوفنت جاردن** ***Covent-Garden Journal*** على كل 'سيدة راقية' أن تدخل 'عالم النقد السامى'. ويقول فيلدنج فى اشمئزاز إن "المرأة لا تتحدث إلا لغة نقدية ركيكة، لغة غريبة دارجة، بها تكرار إلى حد الملل، تحتوى على عبارات مثل 'محتوى كئيب'، 'محتوى ضعيف'، 'محتوى كريه'، 'محتوى قذر'...وهكذا. إن النساء قراصنة فى جمهورية الأدب، يسلبن السلطة دون معرفة كلمة واحدة من القوانين القديمة، والدستور الأصلى لهذه الجماعة التى يدعين العضوية فيها".[٢] وفى خمسينيات القرن الثامن عشر، تبادل أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith و توبيا سموليت Tobias Smollett الأدوار فى سب إيزابيلا جريفث Isabella Griffiths زوجة رالف جريفث Ralph Griffiths عندما تجاسرت وقامت بتنقيح أعمال جولدسميث، ونشرت مقالات نقدية باسمها فى المجلة التى كان يصدرها زوجها بعنوان ***مراجعات شهرية Monthly Review***. فيفتخر سموليت بأن صحيفته **المراجعات النقدية** ***The Critical Review*** تخلو من سرقات 'عجائز' مثل جريفث، التى يتجاهلها باشمئزاز جنسى صريح، باعتبار أنها 'ناقدة شمطاء'.[٣] وفى عام ١٧٦٩، عندما نشرت إليزابيث مونتاجو Elizabeth Montagu عملها النقدى الوحيد **'عبقرية شكسبير وكتاباته'** ***The Writings and Genius of Shakespeare***، أعرب جيمس بوزويل James Boswell عن قلقه من مشاعر الاستياء التى قد تثيرها امرأة "تقحم نفسها فى عالم النقد"، وكان حريصًا على الدفاع عن أستاذه صامويل جونسون Samuel Johnson ضد اتهامه بالتحامل على غريمته مدعية الثقافة. لكن

(١) Swift, *The battle of the Books*. P. 257.
(٢) See Fielding. *Covent-Garden Journal* pp. 18, 96.
(٣) Todd. *Dictionary of Women Writers* p. 143.

نفور جونسون من 'أمازونيات'* القلم المعاصرات له لم يكن خافيًا دون شك، ففى أحد أحاديثه يقول : "أنا مغرم جدًا بصحبة النساء، أحب جمالهن، وأحب رقتهن، وأحب حيويتهن، وكذلك أحب *صمتهن* ". فالمرأة تصبح ألطف، فى رأى جونسون، عندما "تمسك لسانها".(٤)

فى مواجهة هذا الازدراء القاسى، لا عجب أن كثيرًا من كاتبات القرن الثامن عشر، ومنهن من نشرت أعمالاً نقدية ، كانت قد داخلتهن شكوك مؤلمة فى قدراتهن على التذوق والتمييز. ففى السنوات الأولى من حياتها الزوجية، قامت مارى ورتلى مونتاجو Mary Wortley Montagu (بناءً على طلب زوجها ليلهيها عن آلام الحمل) بكتابة مقالة نقدية مطولة عن الحبكة والأسلوب فى مأساة أديسون Addison كاتو *Cato* (لم تكن قد عرضت بعد). انبهر أديسون بملاحظاتها النقدية التى اتسمت بالدقة واللماحية، لدرجة أنه أعاد مراجعة المسرحية فى ضوء اقتراحاتها. وعلى الرغم من هذا الامتحان الضمنى، أحست مونتاجو أنها مضطرة للاعتذار عن أنها تولت مهمة 'أعلى كثيرًا من قدراتها'. ففى رسالة منها لزوجها ترجوه أن يذكر أنها إنما فعلت ذلك بناء على "نصيحته". أما المقالة نفسها (التى لم تنشر أبدًا بناءً على طلب أديسون) فتتصدرها عبارة تقلل فيها مونتاجو من نفسها: "كتبت هذه المقالة نزولاً على رغبة السيد ورتلى Wortly، ومنع نشرها نزولاً على رغبة السيد أديسون".(٥)

وفى مفارقة أكبر، نجد حالة من احتقار الذات حدثت فى أواخر القرن، إذ كانت الكاتبة التربوية هنا مور Hannah More (التى كتبت كذلك رسالة فى المسرح) ترى أن النساء لسن مؤهلات عضويًا للتفكير النقدى. كتبت فى **تحفظات على النظام الحديث فى تعليم المرأة** ***Strictures on the Modern System of Female Education*** (١٧٩٩) أن النساء "بطبيعتهن أقرب إلى الحساسية الوجدانية منها إلى الحساسية النقدية، يقرأن ويسمعن بروح نقدية أقل من الرجال، دون أن تكون لديهن اليقظة اللازمة لاكتشاف الأخطاء. فكل غرضهن هو التعلم من النص، ولا تكاد النساء يملكن الصلابة الضرورية التى لا تكتسب إلا بمغالبة الكتب التى تموج بآراء متباينة، بل تجدهن أميل للاستغراق فى الكتب التى تنمى مشاعر الولاء والإخلاص، أكثر من تلك التى توقظ روح الشك والارتياب". وتسلم مور

---

* نساء الأمازون Amazon نساء من عرق خرافى من المحاربات، زعمت الأساطير الإغريقية أنهن كن يقمن قرب البحر الأسود. وتطلق أيضًا على المرأة الطويلة القوية المسترجلة. (المترجم)

(٤) تأتى عبارة "أمازونيات القلم" مما نشره جونسون فى *المغامر* *The Adventurer* العدد ١١٥ (١١ ديسمبر ١٧٥٤) فعلى الرغم من أن جونسون كثيرًا ما شجع كاتبات عرضن له، فإن ذلك لم يثنه عن مهاجمتهن علانية.

(٥) Halsband, 'Addison's Cato and Lady Mary Wortley Montagu' pp. 1123-4.

بامتلاك المرأة القارئة 'دقة الفهم وسرعته' و'تغلغل فطرى' إلى أعماق الشخصيات. غير أن هذه الملكات انفعالية، تشبه " ما تملكه بعض الحيوانات المسالمة من أعضاء رقيقة حساسة". وهبتها إياها العناية الإلهية، 'بوصفها شكلاً من أشكال الحماية الطبيعية تحذرها من اقتراب الخطر'. فالنساء يفتقرن إلى "الكلية العقلية" اللازمة للحكم النقدى، كما أن نصيبهن ضئيل من ملكة لا غناء عنها وهى "مقارنة الأفكار وجمعها وتحليلها والتمييز بينها".(٦)

ربما نحتاج إلى دراسة منفصلة لنفسر بدقة لماذا كان احتمال ظهور ناقدات يثير هذا القدر من القلق لدى أهل النقد فى القرن الثامن عشر. كانت المخاوف من تمرد النساء، التى مردها العداء الذكورى التقليدى، مسئولة عن ذلك جزئيًا. فالمرأة التى تتولى سلطة فى 'جمهورية الأدب' العظمى (طبقًا لمصطلح فيلدنج السياسى) قد تجد الشجاعة على ممارسة ملكاتها النقدية فى العالم الكبير، خارج نطاق الأدب. كان المحرم الثقافى الراسخ taboo ضد نقد المرأة الأدباء الرجال بصفة خاصة – وهو تحامل مازال يؤثر على الممارسة النقدية حتى يومنا هذا – قد يكون مدفوعًا بعوامل قلق ذكورية أعمق تجاه أحكام 'أمازونية' يخشى أن تطلقها الناقدات المتحررات.

وفى الوقت ذاته، كانت الكاتبات (لأى نوع من الكتابة) يمثلن قوة جديدة مقلقة فى سوق الأدب للقرن الثامن عشر. كان الترتيب التقليدى أن تمنح النساء دورًا رمزيًا فى الإنتاج الأدبى: ففى صيغ البلاغة الكلاسيكية عبر التاريخ، تدين العبقرية الشعرية الذكورية بانطلاقتها إلى الوحى المستمد من ربات الشعر. أما النساء الحقيقيات، بالمفهوم القديم السائد، لا يفترض أن تمسك أصابعهن بقلم. وفى القرن السابع عشر، ارتفعت أصوات بعض أنصار حقوق المرأة ترفض هذا الاستبعاد. كانت باتسوا ماكين Bathsua Makin (١٦١٢؟-١٦٧٤؟) ترى أن مجرد الاعتقاد فى ربات الشعر يثبت أن النساء كن ومازلن قادرات على الإبداع فى الكتابة بأنفسهن. فقد كتبت، فى عام ١٦٧٣، أن الفنون كانت تمثل على 'هيئة أشكال نسائية'، وأن النساء كن "المبدعات" الحقيقيات لهذه الفنون، و"الناشرات" الأول لها فى التاريخ القديم. "فمنيرفا وربات الشعر التسع كن نساءً معروفات بالعلم فى حياتهن، حتى عبدهن الناس بعد وفاتهن".(٧) وغيرهن من النساء، كن على الدرجة نفسها من الشهرة فى عصرهن، ابتدعن الأشكال الشعرية : "فما كان للأخوات سيبل Sybils أن يبدعن الشعر البطولى، ولا للشاعرة

---

(٦) More, *Strictures on Female Education*, in Works, IV pp. 196 – 7,700-1.
(٧) Makin, *Essay*, P. 9.

سافو Sappho * أن تبدع الجنس الشعرى الذى يحمل اسمها، لوكن أميات".(٨) فقد حان الوقت، كما تقول ماكين، لأن تسعى النساء إلى استعادة ريادتهن فى 'فنون' الحضارة و'لغاتها'.

بدأ تحقق أمنية ماكين جزئيًا مع نهاية القرن السابع عشر، إذ بدأت نسبة تعليم النساء تزداد ببطء، لكن بشكل ملحوظ. ومع انحسار رعاية الأمراء للأدب، واكتساب النشاط الأدبى بعدًا تجاريًا فى جميع أنحاء أوروبا الغربية، زاد، عن ذى قبل، عدد النساء اللاتى يمارسن الكتابة ويتقاضين عنها أجرًا. ومع بداية القرن الثامن عشر، فى لندن (وبعد ذلك فى باريس وأمستردام وبرلين) بدأ ظهور تجمع فئة ثقافية من المهتمات بالأدب – أو طبقة جديدة من 'اللاهيات بالقلم' – بينهن روائيات ومحررات وصحفيات دخيلات وناشرات، وما إلى ذلك، وكان وجود هذه الفئة يتنامى. وتحت ضغط المنافسة غير المتوقعة مع الغريمات الوافدات غير المرحب بهن، كانت استجابة المؤسسة الأدبية الذكورية تتسم بالانزعاج والرفض. والأرجح أن العداوة التى تغذى الهجوم على الناقدات لا تنبع من اختلاف الجنس فقط، بل من شعور قوى بالغيرة المهنية، ومن هنا يصور أصحاب المذهب التقليدى المرأة الناقدة' على أنها مثال صارخ للتطلعات الأدبية النسائية الجديدة والمفرطة. فقد كان من السهل عليهم أن يجعلوا منها رمزًا للتطلع غير المشروع للسلطة. مما يدل على وجود توترات جنسية عميقة فى ثقافة القرن الثامن عشر وفكره . إن سويفت يرجع انهيار القيم الجمالية التقليدية إلى تأنيث الذوق المعاصر له، وذلك فى حملته ضد فساد التعليم فى كتابه **معركة الكتب** ***The battle of the Books*** (١٧٠٤). فقد خلق هذا الكاتب الساخر عالمًا رمزيًا كابوسيًا، تجسد فيه ربة النقد الشريرة صورة أنثى ثائرة بشعة المنظر، تحكم أبناءها المحدثين حكمًا فوضويًا، وهم يرضعون فظاظتها وقذارتها:

> إنها تسكن على قمة جبل جليدى فى *نوفا زامبلا*، هناك تجد مومومس Momus * راقدة فى كهفها، فوق الغنائم، وهى عدد لا يحصى من أشلاء الكتب التى شرعت فى افتراسها. عن يمينها جلس الجهل، وهو أبوها وزوجها، وقد كف بصره من الهرم. وعن شمالها الكبر وهو أمها وقد كستها بقصاصات الأوراق التى مزقتها بنفسها. وكانت أختها 'عناد'

---

* سافو شاعرة عاشت فى حوالى القرن السابع ق.م ابتدعت شكلا شعريًا سمى باسمها Sapphics، وهو مكتوب على شكل مقاطع رباعية لها بحر محدد. وبالرغم من صعوبة هذا الشكل فقد استخدمه عدد كبير من شعراء أوروبا. (المترجم)

(٨) Ibid., p. 9.

* مومومس إلهة السخرية والنقد عند الإغريق. (المترجم)

حاضرة، خفيفة الحركة، ملثمة، متحجرة العقل، مع ذلك متقلبة، ديدنها التبدل. ويلعب حولها عيالها 'صخب' و'تطاول' و'غبـــاوة' و'غرور' و'غفلة' و'تحذلق' و 'وقاحة'. أما الإلهة نفسها فكان لها مخالب كالقط، ورأسها وأذناها وصوتها تشبه الحمار : برزت أسنانها للأمام، وغارت عيناها كأنما كانت تنظر لنفسها فقط. كان غذاؤها التقيحات التى تتدفق من جسمها، وكان طحالها ضخما وقد برز كأنه حلمة ثدى قوية. ذلك غير النتوءات التى تأخذ شكل الحلمات حيث توجد مجموعة من الوحوش القبيحة تمتصها بنهم. أما الأمر الذى يصعب تخيله فهو أن حجم الطحال ينمو أسرع مما يمكن للامتصاص أن يزيله.

هل يمكن أن نتصور صورة أفظع من ذلك لنقد يقرع طبول الحرب، وتغذيه الكراهية للنساء(٩).

هذه الكراهية العنيفة بلا شك صرفت العديد من الأديبات عن مجرد محاولة الاشتغال بالنقد. لكن حتى فى حالة النساء اللاتى قدمن بالفعل كتابات نقدية، وبخاصة فى ما بين عامى (١٧٢٠-١٧٨٠)، لا يملك المرء إلا أن يلاحظ أن أعمالهن تحوى دائمًا آثار تشويه أحدثه التحامل الثقافى. منها الوعى المفرط بالذات، الذى ينعكس فى إبراز المؤلفة للهجة الاعتذارية أو الحط من الذات، وهذا يصم الكتابات النقدية النسائية فى القرن الثامن عشر. ولقد لاحظت فرانسيس بروك Frances Brooke فى تقديمها لمراجعاتها المسرحية ومقالاتها النقدية فى كتاب العانس ***The Old Maid*** فى عام ١٧٥٥، بلهجة اعتذارية، أن هذه الكتابات يمكن أن تبدو "محاولة غريبة على امرأة". وفى تصديرها لدراستها عن شكسبير (١٧٦٩)، أقرت إليزابيث مونتاجو "بتفوق مواهب وثقافة" محررى ونقاد شكسبير من الرجال. وتبرأت من أى محاولة من جانبها لتصحيح أى نصوص لهذا الأديب الشهير. حتى الكاتبة المعروفة

---

(٩) Swift, *Battle of the Books* p.290.

من الاستثناءات القليلة للمشاعر المعادية للنساء نجد: جورج بولارد و جون دانكوم

George Ballard (1706-55) and John Duncombe (1729-86)

فكلاهما كان محتفيًا بمساهمة النساء فى عالم الأدب. وكذلك توماس سـيوارد Thomas Seward وهـو والد الـشاعرة وكاتبـة الـخطابات آنا سيـوارد فقد نشـر قصيـدة بعنـوان لافت "حـق النـساء فـى الأدب" **The Female Right to literature** فى الجزء الثانى من كتاب دودسلى Dodsley المنـشور عـام ١٧٤٨ **Miscellany**

بصراحتها مارى جين ريكوبونى Marie- Jeanne Riccoboni، عند شروعها فيما كان سيتطور إلى مناظرة شهيرة بالرسائل مع كوديرلوس دو لاكلو Choderlos de Laclos عن روايته *Le Liaisons dangereuisees*، تنازلت عن أى حق لنقد لاكلو بوصفها أديبة مثله، وقالت إن رواياتها شخصيًا لم تكن سوى 'كلام فارغ' فلم تستطع الحكم على أعماله، بوصفها امرأة، إلا بكل حياء. وفى السياق نفسه، ثمة موضوعات وقضايا معينة تتكرر فى النقد النسائى. على سبيل المثال، إنهن يبدين اهتمامًا شديدًا بالجوانب الأخلاقية للأعمال الأدبية، مما يشير إلى إحساس عميق بعدم الثقة فى الذات. إذ عوضت الناقدات إحساسهن العميق بعدم الأمان المهنى عن طريق الاهتمام المبالغ فيه بقدر الورع – الموجود أو غير الموجود – فى الأعمال اللاتى كن يفحصنها. وبدءًا من إليزا هايوود Eliza Haywood، ومن بعدها، جعلت الناقدات فى القرن الثامن عشر من الالتزام الخلقى عقيدة تقدس، وظل هذا الوضع قائمًا حتى نهاية القرن. ومع ظهور شخصيات أدبية كاريزمية مثل جيرمين دى ستال Germaine de Stael وستيفانى دى جينلى Stephanie de Genlis فى فرنسا، أو مارى وولستونكرافت Mary Wollstoncraft وإليزابيث إنتشبولد Elizabeth Inchbold فى إنجلترا، بدأت تظهر صورة أكثر حرية للناقدات، صورة المرأة الواثقة فى قدراتها العقلية بقدر يكفى لإصدار حكم على الأعمال العظيمة الماضية و المعاصرة، دون تردد زائد.

ومع هذه المعوقات، ما نوع النقد الذى قدمته النساء بالفعل ؟ اتخذت الناقدات مجموعة متنوعة من الصيغ البلاغية، تعكس تنوع السياقات التى كانت عملية ممارسة النقد عمومًا تسعى إليها فى تلك الفترة، ولم تكن قد تحددت بعد فى اصطلاحات مهنية أو أكاديمية محددة. فقد عمل نقاد القرن الثامن عشر، بصفة عامة، فى خليط من الأساليب والأجناس الأدبية. وكانت المقالة النقدية التقليدية، ونموذجها الأمثل مقالة فى **القصص** *On Fiction* لصامويل جونسون المنشورة فى مجلة رامبلر ٤ *Rambler 4*، أو مقالة **تأملات فى الكتابة الأدبية الأصيلة** *Conjectures on Original Composition* لإدوارد يونج Edward Young صيغة واحدة من صيغ عديدة فى ذلك الوقت. فكان التصدير والإهداء والخاتمة والرسائل اللغوية والترجمات والمراجعات النقدية وكتب المختارات الأدبية والسير المكتوبة فى شكل مذكرات والرسائل الشخصية والأعمال الأدبية نفسها (من ذلك ملاحظات أوستن Austen على فن الرواية داخل نص روايتها نورثانجر آبى *Northanger Abbey*)، كانت كلها تمثل سياقات تتيح للخطاب النقدى أن يزدهر خلالها.

كان من الأساليب والأجناس الأدبية ما هو أيسر من غيره وأكثر شيوعًا، وبصفة عامة، كانت الأشكال النقدية الرصينة المتخصصة - مثل الرسالة الفلسفية والحوار العلمى والرسالة الشعرية عالية الثقافة – أقل انتشارًا بين النساء عن غيرها من الصيغ المحددة وأسباب هذا واضحة. فبسبب نقص التعليم للنساء فى تلك الفترة، كان نادرًا ما تتكون لدى النساء خلفية فى الأدب واللغات الكلاسيكية الضرورية للمشاركة فى المناقشات واسعة الثقافة، والمناظرات التى تتناول أمور فقه اللغة مثلاً. وحتى فى هذا الميدان يجدر ملاحظة أن هناك استثناء لبضع نساء نجحن فى ترك علامة بارزة. فقد كانت السيدة الهولندية المثقفة آنا ماريا فان شورمان Anna Maria Van Schurman فى القرن السابع عشر (١٦٠٧-١٦٧٨)، والمعروفة لمعاصريها بلقب 'نجمة أوتريخت'، وكانت تشتهر عبر أوروبا بإنجازاتها اللغوية غير العادية – فإلى جانب تعلمها كل اللغات الحديثة، علمت نفسها العبرية، واليونانية، واللاتينية، والعربية، و الكلدانية، والسيريانية، والإثيوبية، كما ألفت بحثًا فى قواعد عدة لغات – وقد ألهمت أعمالها الفذة عددًا من باحثات القرن الثامن عشر. فباحثة الآداب الكلاسيكية الشهيرة آن ليفيفر داسيه Anne Lefevre Dacier (١٦٥٤-١٧٢٠) على سبيل المثال، قامت بترجمة الإلياذة والأوديسا إلى الفرنسية عام ١٧١١، كما شاركت مشاركة قوية فى (المعركة بين القدماء و المحدثين) وذلك بنشر ***Homere defendu contre l'Apologie du R. P. Hardouin; ou suite des causes de la corruption du goust*** عام ١٧١٦. (وقد اشتهرت ترجماتها اليونانية لدرجة أن فيلدنج نفسه، بعد نحو ثلاثين سنة من وفاتها، قدم التقدير والثناء 'للسيدة داسيه' العظيمة فى روايته ***توم جونز Tom Jones***)[(١٠)] و كانت الإنجليزية المعاصرة لها إليزابيث إلستوب Elizabeth Elstob (١٦٨٣-١٧٥٦) يطلق عليها أحيانًا 'الربة الساكسونية ربة الإلهام' Saxon Muse[(*)] من الباحثات المتميزات كذلك: فبعد ترجمة كتاب إيلفريك Aelfric **محاضرة إنجليزية ساكسونية فى يوم ميلاد سان جريجورى *English-Saxon Homily On the Birthday of St. Gregory*** (١٧٠٩)، أصدرت أول كتاب فى القواعد النحوية الإنجليزية الأنجلوساكسونية **مبادئ القواعد النحوية للغة الأنجلوساكسونية...مع دفاع عن دراسة الثقافات الشمالية القديمة. *Rudiments of Grammar for the English-Saxon Tongue ...With an apology for the study of Northern Antiquities.*** وكشف عن معرفة إلستوب الواسعة بالشعر الإنجليزى،

(١٠) Fielding, *Tom Jones*, bk 7, ch12. p.3.

(*) ميوز إحدى الربات التسع الشقيقات اللاتى يحمين الغناء والشعر والعلوم فى الميثولوجيا الإغريقية.(المترجم)

ويستحق التقدير بسبب دفاعه عن الدراسات الأنجلوساكسونية ضد الثقافات النقدية لسويفت، الذى كان يرى أن هذه المعرفة تحذلق لا طائل من ورائه. وهناك طائفة أخرى من النساء الموهوبات سرن على درب داسيه والستوب مثل كونستانتيا جريرسن Constantia Grierson (١٧٠٦-١٧٣٣)، فعلى الرغم من ميلادها فى أسرة أمية فقيرة، فقد أجادت اليونانية واللاتينية، وأعدت للنشر كتب فيرجيل Virgil وتيرنس Terence وتاسيتوس Tacitus فى عشرينيات القرن الثامن عشر. أما إليزابيث كارتر Elizabeth Carter (١٧١٧-١٨٠٦) وهى صديقة لصامويل جونسون، فأصدرت طبعة محققة من **الإيبكتوتس** ***Epictetus*** عام ١٧٥٨. وفى عام ١٧٨١، نشرت آن فرانسيس Ann Francis (١٧٣٨-١٨٠٠) ترجمة شعرية كاملة لـ **أنشودة سليمان** ***Song of Solomon***، مع هوامش تاريخية ونقدية عن العبرية القديمة.

كذلك أصدرت العديد من النساء فى النصف الثانى من القرن، كتبًا رفيعة المستوى عن شكسبير. نشرت الروائية تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox (١٧٢٩-١٨٠٤) دراسة فى مصادر مسرحيات شكسبير بعنوان **شكسبير مفصلاً** ***Shakespeare Illustrated*** عام١٧٥٣. ولقد أعجب صامويل جونسون بصفة خاصة بهذا العمل، واعتمد عليه بشدة (دون الإشارة له) فى كتابه **المدخل إلى شكسبير** ***Preface to Shakespeare*** أما كتاب مونتاجو **عبقرية شكسبير وكتاباته** **The Writings and Genius of Shakespeare** (١٧٦٩) فكان فى الأساس هجومًا على فولتير Voltair، الذى اعتبر شكسبير فى مستوى أدنى من الكلاسيكيين الجدد الفرنسيين، كما أنه، فى رأيها، أساء ترجمة مقاطع مهمة معينة فى المسرحيات. وفى عام ١٧٧٥ نشرت إليزابيث جريفث Elizabeth Greffith (١٧٢٠؟-١٧٩٣) دفاعها المطول عن شكسبير فى كتابها **دراسة الأخلاق فى مسرحيات شكسبير** ***The Morality of Shakespeare's Drama: Illustrated***

تبقى حقيقة أن هذه الرسائل المطولة كانت نادرة. أما الرسائل الشعرية، والحوارات النقدية، والمقالة التقليدية نفسها (فى مقابل المراجعات النقدية أو التصديرات) فكانت فى تلك الفترة ذكورية فى الأساس. وقد نشرت جوديث مادن Judith Madan (١٧٠٢-١٧٨١) **تطور الشعـــــر** ***The Progress of Poetry*** عام ١٧٣١ وهى مقالة شعرية من ٢٦٤ بيتًا عن تطور الشعر من هوميروس Homer إلى أديسون Addison، سبقت بها بنحو عشرين عامًا قصيدة جراى Gray عن الموضوع ذاته التى تحمل عنوانًا مماثلاً، ولكن يبدو أنه لم تحتذ بها كاتبات أخريات. كان عمل إليزابيث مونتاجو القصير ثلاثة حوارات بين

الموتى *Three dialogues of the Dead* عام ١٧٦٩ (ويضم حوارًا رائعًا بين بلوتارك Plutarch وبائع كتب حديث عن اختلاف الذوق) وكتاب كلارا ريف **تطور الرومانسة** (١٧٨٥) هما الوحيدان بين الأعمال الأدبية التاريخية التى كتبها نساء فى تلك الفترة فى شكل حوارى.

وعلى فترات متقطعة، كانت النساء تنشر مقالات نقدية منفصلة أو مقالات هجومية عنيفة، لكن ذلك كان نادرًا، وكانت تنشر بلا توقيع. فقد نشرت إليزابيث هاريسون Elizabeth Harisson (١٧٥٦) كتيبًا للدفاع عن جاى بعنوان **خطاب للسيد جون جاى عن مأساته المسماة 'الأسرى'** *A Letter to Mr. John Gay On His Tragedy Call'd 'The Captives'*، عام ١٧٢٤ مستخدمة الخطاب الخاص ستارًا لعرض آرائها. كذلك الروائية سارة فيلدنج Sarah Fielding (١٧١٠-١٧٦٨) نشرت عملها المهم **ملاحظات على رواية كلاريسا** *Remarks on Clarissa* عام ١٧٤٩ دون توقيع. أما الناقدة المحررة آنا لاتيتيا باربولد Anna Laetitia Barbauld (١٧٤٣-١٨٢٥) فقد اشتركت، قبل زواجها، مع أخيها جون آيكن John Aikin فى إصدار مجموعة مقالات بعنوان **قطوف نثرية متنوعة** *Miscellaneous Pieces in Prose* (١٧٧٣)، كانت تضم مقالات قصيرة عن الكوميديا والرومانسية، ومقالة أطول عن مسرحية دافينانت Davenant ***جونديبرت*** **Gondibert**، وهى تأملات ذات صلة غير واضحة بفكر بيرك، عن اللذة المستمدة من الأشياء المخيفة. كما يحتوى الكتاب على تعليقات *على ألف ليلة وليلة* *Arbian Nights*، وقلعة أوترانتو *The Castle of Otranto*، ونصوص أخرى تمثل الذوق المعاصر آنذاك. مع ذلك لم تميز باربولد إسهاماتها عن إسهامات أخيها وظهر اسمها على الغلاف بالحروف الأولى أ.ل. أيكن A. L. Aikin. ولم تجرؤ امرأة على كتابة المقال المستقل أو إنتاج عمل بالغ الأهمية إلا مع نهاية القرن. فمقال جيرمين دى ستال Germaine de Stäel **مقالة القصص** *Essai sur Les Fictions* (١٧٩٥) يشرح ما تملكه الرواية من قوة على معالجة الوجدان الإنسانى وفهمه بدقة. ويظل هذا المقال من أثرى ما كتب فى نقد الأجناس الأدبية فكرًا وأبعدها أثرًا. إلا أن معظم الكتابات النقدية النسائية مرتجلة – أوحتى عشوائية – أسلوبًا وموضوعًا، وقد فقد معظمها بلا شك. وتميل النساء إلى العمل فى فروع النقد الهامشية، فالمراجعة النقدية القصيرة أو المقالة المرتجلة – التى تنشر دائمًا بلا توقيع – من أكثر أنواع النقد الأدبى النسائى شيوعًا خلال القرن. فنشرت إليزا هايوود مقالات متفرقة عن شكسبير وغيره من الشعراء فى مجلة المراقبة *Female Spectator* فى أربعينيات القرن الثامن عشر، وقدمت فرانسيس بروك مراجعات نقدية لعروض حية فى العانس *The Old Maid* فى خمسينيات القرن الثامن

عشر (وبمراجعتها لرؤية جاريكتيت Garrick-Tate المهذبة تهذيبًا مغالى فيه ***للملك لير King Lear*** عام ١٧٥٦، إذ كانت بروك من أوائل النقاد الذين نادوا بالعودة لنصوص شكسبير الأصلية).

أما تشارلوت لينوكس فقدمت مراجعات نقدية للكتب لمجلة **متحف المرأة** ***Ladies Museum*** (١٧٦٠-١٧٦١)، وكذلك فعلت مارى وولستونيكرفت (١٧٥٩-١٧٩٧)، ومارى هيز Mary Hays (١٧٦٠-١٨٤٣) لمجلات: **المراجعة التحليلية** ***Analytical Review***، و**المراجعة الشهرية** ***Monthly Review*** فى نهاية القرن. وعلى مستوى القارة نجد لويز أدلجوندا فيكتوريا جوتشيد Luise Adelgunde Victoria Gottsched (١٧١٣-١٧٦٢)، وهى زوجة الناقد النيوكلاسيكى neo-classical الألمانى الأشهر يوهان كريستوف جوتشيد Johan Christoph Gottsched، قد شاركت، حتمًا مع زوجها، فى صحيفته الأدبية ***Die Vernünfligen Tadlerinnen*** (على غرار **سبكتاتر** ***The Spectator***) فى عشرينيات القرن الثامن عشر، على الرغم من أنه لا يمكن تحديد قدر إسهامها على وجه الدقة. وفى ثمانينيات القرن الثامن عشر و تسعينياته، مرة ثانية فى ألمانيا، أصدرت كل من صوفى فون لاروش Sophie Von La Roche (١٧٣١-١٨٠٧) و صوفى ميرو Sophie Mereau (١٧٧٠-١٨٠٦) ملاحظات نقدية دورية لإصداريهما المهمين ***Pomona Fur Teutschlands Tochter*** (١٧٨٣-١٧٨٤) و ***Kalathiskos*** (١٨٠١-١٨٠٢).

وكانت كتابة التصدير للمجموعات الأدبية الشهيرة أو للمترجمات، تخصصا نسائيا آخر. وباعتباره شكلاً ثانويا أو 'تابعًا'، يظهر أن التصدير – مثله فى ذلك مثل المقال النقدى غير الموقع – يتيح للمرأة الكاتبة مساحة لنوع من التدخل النقدى الهجومى، الذى قد لا يتيحه شكل آخر. كان التصدير شائعًا بصورة خاصة فى الأعمال المسرحية ؛ وربما يرجع ذلك إلى أن العديد من النساء محترفات الأدب قد دخلن مجال العمل كممثلات أو كاتبات للمسرح. فقد قدمت آفرا بين Aphra Behn (١٦٤٠-١٦٨٩) تصديرات لا تنسى للطبعات المنشورة لمسرحياتها فى سبعينيات القرن السابع عشر، وتحتوى مقدمتها لمسرحية **العاشق الهولندى** ***The Dutch Lover*** (١٦٧٣) على مقارنة رائدة بين جونسون و شكسبير. وقد سارت الممثلة و الكاتبة المسرحية سوزانا سينتليفر Susannah Centlivre (توفيت عام ١٧٢٣) على درب بين، فقدمت عددًا من الكتابات التصديرية والإهداءات القوية خلال عملها، منها واحد لترجمتها لمسرحية موليير Moliere **حيل الحب** ***Love's Contrivance*** (١٧٠٣) وقامت فيها بتحليل الاختلاف بين الذوق الفرنسى والذوق الإنجليزى. وقد اختارت ريكوبونى

الموضوع نفسه فيما بعد، على الضفة الأخرى من القناة الإنجليزية، فى مقدمة كتاب **المسرح الإنجليزى الجديد** ***Nouveau Theatre Anglais***، يضم مجموعة من المسرحيات الكوميدية الإنجليزية المعاصرة، قامت هى بتحريره عام ١٧٦٨.

كانت الكتابات التصديرية للأعمال الشعرية والروائية قليلة، ولكن يمكن الإشارة إلى عدة أمثلة مهمة لها. ففى ١٧٣٧ قدمت إليزابيث كوبر Elizabeth Cooper (١٧٣٥-١٧٤٠) مقدمة منهجية مطولة لكتاب ***مكتبة* ربات الشعر** ***The Muses Library***، وهو مجموعة قصائد من الشعر الإنجليزى، قامت خلالها بتتبع نظم الشعر الإنجليزى منذ شكله البدائى عند تشوسر Chaucer حتى تصل إلى مرحلة التطوير مع سبنسر Spenser ودانييل Daniel (ويعتقد أن تشاترتون Chatterton عرف كتاب كوبر، ورجع إليه أثناء حادثة تلفيق مخطوطات راولى Rowly الشهيرة).[11] أما آنا باربولد فقد بذلت جهدًا كبيرًا لإنتاج عدد من الكتابات التصديرية فى نهاية القرن، إذ قامت بتحقيق شعر أكنسيد Akenside و كولنز Collins فى عامى ١٧٩٥ و ١٧٩٧، كما كتبت مقدمات نقدية وسيرية **لمراسلات رتشاردسن** ***Richardson's Correspondence*** عام ١٨٠٤، ووضعت مقدمات لسلسلة ***الروائيين البريطانيين*** ***British Novelists*** المكونة من خمسين مجلدًا عام ١٨١٠. وقد شكلت هذه الأخيرة، مع مقالة رتشاردسن، نوعًا من الكتابة التاريخية المبكرة، حتى إن سير والتر سكوت Sir walter Scott اعتمد بشدة عليهما معًا فى كتابه **حياة كتاب الرواية** ***Lives of the Novelists*** (١٨٢١-١٨٢٤). وبالمناسبة تجدر الإشارة إلى أن الروائيات قد كتبن تصديرات لأعمالهن الروائية : مثل النشرة ***Avertissement*** المتحمسة التى كتبتها فرانسواز دى جرافينى Francoise de Graffigny (١٧٤٧) توضح فيها أن موضوع قصصها مناهض للاستعمار. وكذلك تصدير فرانسس بيرنى Frances Burney لروايتها **إيفلينا** ***Evelina*** (١٧٧٨) تدين فيه المحاكاة الرخيصة لدى بعض الأدباء، يستحق هذان العملان أن يكونا عملين نقديين منفصلين بارزين دون النظر لما يقدمان له.

فى عام ١٧٩٨، قدمت الكاتبة المسرحية الاسكتلندية جوانا بايلى Joanna Baillie (١٧٦٢-١٨٥١) مقدمة نقدية طموحة ومطولة بصورة غير عادية لمسرحيتها **اللعب على المشاعر الملتهبة** ***Plays on the Passions***، قامت فيها بتحليل 'المشاعر' المختلفة التى تثيرها المأساة والملهاة، كما قدمت تفسيرًا نفسيًا موجزًا فى سياق الدفاع عن المشاهد المسرحية المثيرة. وكتبت أن المأساة كانت تثير 'الفضول المتعاطف' لدى المشاهد، وتقدم

---

(١١) Todd, *Dictionary of Women Writers*. P.93.

"رؤية أكثر اتساعًا للطبيعة الإنسانية". بينما تكشف الملهاة، بتركيزها على الحب، عن 'القلب الإنسانى' بكل تعقيداته، فالمسرح فى حد ذاته هو المدرسة التى يجب تعلم الحكمة الأخلاقية فيها. أما المعاصرة اللدود هنا مور Hannah More (١٧٤٥-١٨٣٣)، فلم تتفق معها فى أى من هذه الآراء. إذ إن مقالة مور ذات المنحى الأخلاقى الشديد **ملاحظات حول تأثير العروض المسرحية فيما يتعلق بالدين والأخلاق** ***Observations on the Effect of Theatrical Representations with Respect to Religion and Morals*** تدعو إلى حظر جميع العروض المسرحية. ومن المفارقات العجيبة، أن هذه المقالة ظهرت للمرة الأولى كتصدير لمجموعة الأعمال المسرحية لمور نفسها عام ١٨٠٤. إلا أنها، على الرغم من غرابة السياق، تبقى دعوة عنيدة لمناهضة الكتابة المسرحية. أما ملاحظات مور حول الفروق بين قراءة المسرحيات ومشاهدتها على خشبة المسرح فلها أهمية خاصة، إذ نراها تقر بأسى بأن قوة التمثيل من شأنها أن تجعل الأداء المسرحى 'أقرب ما يكون للحقيقة'، مما يخلق نوعًا من الافتتان. ويكون من أثر ذلك إحداث حالة من 'النشوة المذهبة للهمة لدى المشاهدين'.(١٢)

غير أن أكثر الكتابات الافتتاحية وضوحًا وتمثيلاً لهذه الفترة، كانت بلا شك أعمال إليزابيث إنشبولد (١٧٥٣-١٨٢١)، التى كتبت أكثر من مائة مقالة تمهيدية لسلسلة **المسرح البريطانى** ***British Theatre*** التى نشرتها لونجمان فى خمسة وعشرين مجلدًا (١٨٠٦-١٨٠٩). هذه الملاحظات البيوجرافية والنقدية لا يعرفها إلا قلة اليوم، لكنها أمثلة للنقد التطبيقى، يمكن مقارنتها – فى دقة الملاحظة، والأسلوب، والاتساع الفكرى – بكتابات جونسون. كانت إنشبولد متشبثة برأيها مثل هنّا مور، كتبت: "**هنرى الرابع** ***Henry IV*** مسرحية يعجب بها كل الرجال وتكرهها معظم النساء، أما مسرحية أديسون **كاتو** ***Cato*** فمع أنها مسرحية وطنية بلا شك، تعيبها مشاهد الحب التافهة". كانت ترى أن أوبرا **الشحاذ** ***The Beggar's Opera*** ملهاة ممتازة، إلا أن بها توجها مهلكا يغرى بالشر، لكن خبرة إنشبولد الشخصية كممثلة مسرح قادتها إلى بعض الأحكام الطريفة غير التقليدية. فكانت ترى أن مسرحيات سينتيليفر أكثر نجاحًا عند عرضها على خشبة المسرح من مسرحيات كونجريف Congreve. أما مسرح كولى سيبر Colley Cibber فكان هناك إصرار على بخس قيمته، كتبت إنشبولد أن "العديد من النقاد المعروف عنهم حسن التمييز يفتخرون بمعرفتهم بلون المسرح الذى ينبغى على الجمهور أن يحبه، أما سيبر فكان الكاتب المسرحى المحظوظ الذى:

---

(١٢) More, 'Preface to the Tragedies' p. 23.

يعرف عمومًا ما يمكن أن يحبه الناس، بغض النظر عما ينبغى عليهم أو لا ينبغى. و إذا كان سيير يقدم لجمهوره ما يحبون، فإنه كذلك يقدم لهم ما يحفز عقولهم، وهو فى المشاهد التالية يشغل قلوبهم تمامًا فى كل حدث، حتى لأن العقل لا يفكر بالمرة فى الأحداث غير المنطقية التى تتابعها الحواس فى شغف.(١٣)

إذا أخذنا عينة عشوائية من مقالات إنشبولد نادرًا ما نجد واحدة منها تقصر عن جذب الاهتمام، وإذا أخذناها مرتبة زمنيًا فسنجد أنها تمثل إنجازًا فكريًا بارزًا – فهو بحق، فى جوهره، أول تاريخ نقدى للمسرح الإنجليزى من عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر.

عرضنا فيما سبق الأشكال 'الرسمية' للنشاط النقدى – الكتب المنشورة، المراجعات النقدية، التصديرية وغيرها – مع ذلك ينبغى أن نلاحظ أن العديد من الإسهامات النقدية النسائية المتميزة خلال القرن، كانت فى سياقات غير رسمية وأكثر تلقائية. فهناك تأملات وتحليلات حول الكتب والأشعار يمكن أن نجدها، على سبيل المثال، متناثرة بين الرسائل الشخصية النسائية، والصحف والأوراق الخاصة. هذا النوع من التعليق الارتجالى الخفى المعاصر، على الرغم من طبيعته المؤقتة فيما يبدو، يكون له أحيانًا أثر فورى مدهش. كما يمكن اعتبار المراسلات فى حد ذاتها شكلاً من أشكال التدخل النقدى. على سبيل المثال كانت القارئات يكتبن أحيانًا للأدباء مباشرة، وتكون لرسائلهن نتائج مثيرة. ففى عام ١٧٤٩، فور نشر الطبعة الأولى من كلاريسا، كتبت الليدى برادشى Lady Bradshaigh (دورثى بيلنجهام **Dorthy Bellingham**) إلى صمويل رتشاردسن تشكو من سهولة توقع أحداث الرواية، وتنصحه أن يستبدل بنهايتها المتوقعة – أن تموت البطلة – أن تتزوج ممن اغتصبها. وقد رفض رتشاردسن هذا الاقتراح الذى يستدعى تغييرًا جذريًا، لكنه قام بعمل تغييرات عديدة فى الطبعات اللاحقة من الرواية، حتى يحبط بعض أوجه النقد التى أثارتها برادشى. وأثارت ريكوبونى معركة شهيرة مع لاكلو Laclos مؤلف *Les Liaison Dangereuses*، عندما كتبت له عام ١٧٨٢ تدين شخصية فى الرواية هى مدام دى ميرتيو Madame de Merteuil على أسس أخلاقية ونسائية. وقد أجابها إجابة مطولة ، ونشر – دون إذن منها – ما تبع ذلك من رسائل بينهما فى طبعة عام ١٧٨٧ من روايته (وقد احتجت ريكوبونى على

(١٣) Inchbald, preface to Cibber's *Love Makes a man*, in *British Theatre*, XIV. P. 4.

ذلك، غير أنها ربما استمتعت بالمناظرة سرًا: إذ إنها قامت بمناقشات مماثلة بالمراسلة مع ديدرو Diderot و جاريكGarrick). كان شكل 'خطاب للمؤلف' يبدو كأنه قد أطلق لدى عدد من الكاتبات العنان لرغبة دفينة لإعادة كتابة النصوص 'الذكورية'. وتحقق هذا الخيال أحيانًا على أرض الواقع. فقد قدمت إليزابيث – الليدى إيشلين – Lady Echlin (١٧٠٤-١٧٨٢)، وهى شقيقة الليدى برادشى، نسخة معدلة من **كلاريسا** (لم تنشر قبل عام ١٩٨٢) وفيها تحاشت البطلة أن تغتصب ونجحت فى هداية من حاول خداعها. وفى أواخر القرن، أعادت الروائية آن إيدين Anne Eden (حوالى عام ١٧٩٠) كتابة رواية جوته آلام فرتر ***The Sorrows of Young Werther*** من منظور الزوج ألبرت، مؤكدة على صفات التعاطف فيه. على حين نشرت آن فرانسيس Ann Francis **رسالة شعرية من تشارلوت إلى فرتر *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther*** (١٧٨٨) بتركيز على وجهة نظر بطلة جوته.

وأخيرًا، يجب ألا ننسى أن بعضًا من أهم الكتابات النقدية النسائية فى تلك الفترة لم تدون على الإطلاق. كان نساء القرن الثامن عشر 'يتحدثن' عن الأدب إذ لم يكن متاحًا لهن دائمًا أن يكتبن عنه. فالصالونات الأدبية ونوادى المثقفات انتشرت وزاد تأثيرها بمرور سنوات القرن. ففى إنجلترا، كانت إليزابيث مونتاجو تُعرف بين معاصريها بأنها ملكة المثقفات The Queen of the Blues؛ إذ كانت على رأس باقة أدبية متميزة خلال ستينيات القرن الثامن عشر وسبعينياته. كذلك كانت إليزابيث كارتر Elizabeth Carter ومارى ديلانى Mary Delany (١٧٠٠-١٧٨٨) و هيستر مولسو شابون Hester Mulso Chapone (١٧٢٧-١٨٠١) و كاثرين ماكولى Catherine Macaulay (١٧٣١-١٧٩١) و هنا مور، من الرائدات المثقفات النشيطات. أما عن أهم رائدات الصالونات الفرنسية فلدينا: كلاودين- ألكسندر جوريه دى تينسن Claudine-Alxandre Guerin de Tencin (١٦٨٢-١٧٢٦)، مارى-تريز جوفرى Marie-Therese Geoffrine (١٦٩٧-١٧٧٧)، إميلى دو شاتيليه Emilie du Châtelet (١٧٠٦-١٧٤٩)، جولى دو ليسبيناس Gulie de Lespinasse (١٧٣٢-١٧٧٦)، سوزان نكر Suzanne Necker (١٧٣٩-١٧٩٤)، وأخيرًا ابنة نيكر جيرمين دى ستال. نشأت الصالونات، بشكل أو بأخر، لاحقًا فى ألمانيا، ومع ذلك، كما تشير خطابات ويوميات صوفى فون لاروش ودوروثى شليجل Dorothea Schlegel (١٧٦٣-١٨٣٩) وكارولين (شليجل) شيلنج Caroline (Schlegel) Schelling (١٧٦٣-١٨٠٩) وراحيل فارناجين Rahel Varnhagen (١٧٧٧-١٨٣٣)، بدأ النساء فى خلق مكانة مماثلة لأنفسهن فى مجتمع الأدب الألمانى بحلول نهاية القرن.

وعلى الرغم من أنه ليس نقدًا بأى معنى تقليدى فإن الدعوة غير الرسمية لدى نساء الصالونات كان لها دورها فى تشكيل الذوق الأدبى. حيث أسهمت دائرة المعجبات بأدب ريتشاردسن مثلاً (بينهم هيستر شابون ومارى نيلانى) إسهامًا كبيرًا فى نشر وتوطيد المكانة الأدبية لهذا الأديب فى أربعينيات القرن الثامن عشر وخمسينياته. وكانت سوزان نكر من أكبر مؤيدى روسو. وفى ألمانيا كانت شخصية راحيل فارنا جين الكاريزمية، التى أدارت واحدًا من أهم الصالونات الأدبية فى برلين فى نهاية القرن نفسه، هى من أرست وحدها المكانة الأدبية لجوته بوصفه العبقرية المهيمنة على الأدب الأوروبى بعد صدور كتابه **سنوات التكوين الأولى لويلهلم مايستر *Wilhelm Meister's Apprenticeship*** فى عام ١٧٩٦. إذن، عندما تعذر دخول النساء إلى 'جمهورية الأدب' الرسمية، كانت حوارات الصالونات هى متنفسهن، أى وسيلتهن فى تفريغ طاقتهن الفكرية العدوانية. وقد اعترف صمويل رتشاردسن، كارهًا، بمكانة إليزابيث مونتاجو، خصمه فى عدد من المعارك الكلامية، فقال إنها "امرأة فذة، ذات حديث مسترسل ثرى بالمعانى". [١٤]

إذا أردنا صورة كاملة للنقد النسائى فى القرن الثامن عشر، فلن يكفى أن نعدد 'أنواع' ما أبدعته النساء من نقد. إذ يلزم أن نعلق على ما يمكن أن نسميه بالمشكلة النظرية فى النقد النسائى. كان وجود النساء فى 'جمهورية الأدب' جديدًا و ضعيفًا، فكيف تشكلت آراؤهن النقدية؟ و ما أوجه الاختلاف فى القيم الأدبية بين النساء والرجال؟ وأى أثر أحدثه نقد هذه الأقلية فى التطورات الكبرى فى الفكر النقدى المعاصر لها. نبدأ بفحص بعض التيمات المميزة للنقد النسائى فى القرن الثامن عشر. وسنولى أهمية خاصة لتلك السمات التى نميزه عن عموم النقد 'من إبداع الرجال'. وفى الخاتمة نعالج موضوعا أشمل، وهو الأثر التاريخى.

منذ أواخر القرن السابع عشر، كان الموضوع الأثير لدى النساء هو الاحتفاء بالعبقرية الأصيلة 'غير المتعهدة'، مع رفض تعلم ما سبق (من قواعد وتراث) ، والزخرف التعبيرى. وليس هذا بغريب فى تلك الفترة، إذا علمنا أن عددًا كبيرًا من الناقدات لم يتلقين تعليم القواعد الأدبية على يد معلم ولا درسن أصول البلاغة الكلاسيكية. ومن ثم، حولت الكاتبات نقص المعرفة إلى فضيلة. تحكى مرجريت كافندش Margret Cavendish، دوقة نيوكاسل (١٦٢٣-١٦٧٣)، عن سنى عمرها الأول فتقول "لست أندم على أنى لم أنفق وقتى فى تعلم التراث، لأن تنطق كتابتى بالبصيرة خير من أن تنم عن ذاكرة حافظة".[١٥] وتكاد

(١٤) Blunt, *Queen of the Blues*, II. P. 166.

(١٥) Cited in Mahl and Koon, *The Female Spectatore*. pp. 136-7.

تجمع كل كاتبة على أن العبقرية الشعرية الحقيقية لا تنبع من معرفة بالكتب أو الإسراف فى الاهتمام بما يصح ومالا يصح، بل من الفيض التلقائى للّماحية الأصيلة وسعة الخيال.

وتدفع آفرا بن Aphra Behn بالقول نفسه فتقول إن " مسرحيات شكسبير الخالدة أسعدت الدنيا أكثر من أعمال جونسون ؛ "لأن شكسبير (بخلاف جونسون) لم يتعلم اليونانية واللاتينية"، فلم "يكن نصيبه من هذا الوزر بأكثر من نصيب النساء". إذ إن "قواعد الوحدة الصارمة" المستقاة من الأدب الكلاسيكى كانت عديمة النفع، كما كتبت بنبرة ساخرة "أرى أنه خير لمن يشغلون عقولهم بأى قواعد للمسرحية بخلاف ما يجعلها ألطف وما يجنبها البذاءة، أن يوجهوا جهدهم لاستكمال ما نقص من المعرفة الإنسانية باللعبة الإنجليزية القديمة 'لونج لورانس'(*) (١٦). وفى الفترة نفسها كتبت سوزانا سنتليفر أن نقاد الكلاسيكية الجديدة لهم أن "يهتموا ما شاء لهم الاهتمام بالزخارف وأن يجعلوا قواعد أرسطو أهم مكونات المسرحية، ولكن "هيهات أن يقنعوا الناس بهذا الرأى، فليس أحب للناس من الفكاهة المحلاة باللماحية والمكسوة بالبساطة والحيوية".(١٧)

إن هذا التمثل غير الواعى لنموذج شكسبير – بوصفه المثال الأعظم للعبقرية 'غير المتعهدة' – يسرى فى الكتابات النقدية النسائية فى القرن الثامن كخيط من الذهب. إذ ترى إليزابيث مونتاجو مثلاً أن مسرحيات شكسبير تحتشد بلحظات العبقرية حتى "لا نكاد نحتاج إلى دليل على أن شكسبير لم يستعن فى إبداعها بشىء يتضمنه أى كتاب فى 'فن الشعر' ". إن عدول الشاعر عن القواعد جعله " [يرقى] إلى أخطاء لا يجرؤ ناقد حقيقى أن يعدلها".(١٨) وذهبت تلميذة مونتاجو، إليزابيث جريفث، إلى أبعد من ذلك فقالت إن شكسبير فاق الكتاب اليونانيين والرومان مجتمعين، سواءً فى الأخلاقى والملحمى والمسرحى والوعظى والتاريخى جميعًا". "وعلى الرغم من التسليم لتفوق اللغات الميتة على لغتنا، فإن أديبنا، فى جانب اللغة قادر على مضارعة ما كتب بأى من 'الأساليب' القديمة بما لديها من نعوت مركبة أو مفككة، وعبارات الوصف أو المجاز." إن 'حيوية المشاهد' فى مسرحيات شكسبير، حسب قول جريفث، تفوق 'اللغة الميتة'، كما يقدم الحدث المعروض على كلمات الوعظ، أو التمثيل على

(*) تقصد الكاتبة أن ما يفعلون ضرب من العبث فاللعب فى لونج لورانس،حسب معجم رايت للهجة الإنجليزية، يعنى ألا تفعل شيئًا. والقديس لورانس هو القديس الذى يرمز للكسل. (المترجم)

(١٦) Behn, preface to *The Dutch Lover* (1673)

(١٧) Centlivre. preface to *Love's Contrivance.* (1703).

(١٨) Montagu, *Writings,pp.xxxii-xxiii*

الخطاب".[١٩] وكانت جريفث تهتم اهتمامًا خاصًا بجوانب التنوع الشكلى، بل الجوانب النسوية فى إبداع شكسبير: فقد كتبت، قبل كيتس Keats بخمسين سنة أن "'أديبنا' لم يقتصر على جوهر الشخصيات، بل نوعها، أنوثة و ذكورة".[٢٠]

وقد غذى وجود عبقريات أخرى فطرية خطًا مماثلاً من كتابات المديح. فعلى سبيل المثال، فى نهاية القرن نجد إصرارًا من الناقدات على تفضيل رتشاردسن على فيلدنج، ويعود جانب من ذلك إلى أن رتشاردسن كان معروفًا بأنه أقل تعليمًا، ومن هنا كان أقرب للنساء من غريمه. فقد كتبت أنّا باربولد فى مقدمتها لمراسلات رتشاردسن أن هذا الأديب يجسد "المواهب الطبيعية التى شقت طريقها للتميز، على الرغم من ضغط الظروف الصعبة ومعوقات النشأة المتواضعة والافتقار للتعليم الليبرالى". وتشير الكاتبة بفخر إلى أن رتشاردسن لم يتحدث من اللغات سوى الإنجليزية، "وحتى الفرنسية" لم يكن يعرفها. ولأسباب مماثلة، امتدحت ناقدات لاحقات روبرت بيرنز Robert Burns وغيره من الشعراء 'الريفيين'.

ولا عجب ألا تميل النساء إلى الكتاب أصحاب الأساليب الفخمة التى تنم عن تصنع فى إظهار المعرفة. أسرت إليزابث مونتاجو فى سلسلة من الخطابات إلى إليزابث كارتر أن نثر صمويل جونسون مفتعل ويكتب كأنه من وجهاء جبل البارناس؛ إذ يحشر فى مقالاته الكثير من "الزخارف العلمية" حتى إن خير تسمية لما يكتب هى 'افتعال الكتابة' وليست كتابة. وينبغى أن نذكر هنا أن هذا الهجوم على استخدام المفردات اللاتينية غالبًا ما كان يبلغ حد الشوفينية. إذ تؤكد ماريا إدجورث Maria Edgeworth (١٧٦٨-١٨٤٩) فى مؤلفها **رسائل إلى الأديبات Letters for Literary Ladies** (١٧٩٥) أن كتابات النساء أبهى من كتابات الرجال ذلك أنها "براء من أجهزة التعليم الكئيبة".

وفيما يخص الأجناس الأدبية كانت النساء أميل إلى تفضيل القصة والمسرحية والمقال السيار على الشعر – ذلك لأن الأساليب الشعرية السائدة كانت متشربة بالإيحاءات الذكورية والنخبوية. ولم تبد الناقدات اهتمامًا يذكر بالملحمة وغيرها من الأجناس الأدبية الكلاسيكية ذات المكانة الرفيعة. وعلى الرغم من ارتباطهن بفكرة العبقرية، لم يشاركن المعاصرين من الرجال الولع بالشعر السامى، (فقليل من نساء القرن الثامن عشر من كتب شيئًا عن شاعر مثل ملتون Milton). وعلى وجه العموم، كانت النساء تفضل 'الذكاء

(١٩) Griffith, *Morality*, p. 481
(٢٠) Ibid., p. 481.

الفطرى' والسهولة – أو ما يمكن تسميته بالرؤية الشاعرية المروضة – على الشطحات الخيالية والعاطفية. فدعوات الوحى والرؤى الغيبية والكهنوتية كانت تثير فيهن الريبة. وهذا الرفض للصيغ الكهنوتية سيكون له نتائج مثيرة فى نهاية القرن: فعلى خلاف المتوقع، كانت النساء لا يجدن فى الغالب توافقا مع العناصر الحالمة والطنانة فى الرومانسية. وثمة منطق جنسى فى هذا النفور، فالنساء كرهن الأنانية والغرور الذكورى فى الخطاب الرومانسى عالى النغمة – مثل تقديس 'السمو المرتبط بالأنا ' عند وردزورث. فلم يكن بوسع النساء أن يقبلن ما ينطوى عليه من 'لا عقلانية'. فإذا كن، غـالبًا، موضع اتهام بالشطحات غير العقلانية، فلا حاجة لهن بأسلوب شعرى يعلى قدر هذه الجوانب على غيرها.

أما الأجناس الأدبية الأقرب للناس وأكثرها شيوعا، كالمسرحيات والمقـالات والقصص النثرى، فقد حازت مطلق القبول النسائى. فالمسرح، كما تقول جوانا بايلى، يخاطب 'طبقات المجتمع الدنيا' مباشرة أكثر من أى جنس آخر فيما عدا الموال الشعبى، ومن هنا تأتى قيمته بوصفه أداة للتوجيه الأخلاقى. ولم تكن بايلى ترى فائـدة ترجى من كتابة المسرحية المقروءة التى تخاطب نخبة معينة، وتقول لو أن مسرحياتها تم أداؤها على نحو أوسع "لوصلت كلمات الإعجاب التلقائية غير المثقفة الصادرة عن المتفرجين من العامة وغير المتعلمين إلى قلبى، واحتلت منه مكانة أثيرة".(٢١) ولأسباب مشابهة، احتفت النساء بالمقال السيّار، فقد كان لأسلوب المقال المرح غير المتكلف جاذبية خاصة للكاتبات، وقد وصل هذا الأسلوب إلى حد الكمال على يد أديسون ودى ستال فى مجلتى تاتلر وسبكتاتر.(٢٢)

وكما هو متوقع، حازت الرواية حماسا وافرا من النسـاء؛ فهى الشكل الأدبـى الأشد ارتباطًا بالخبرة الحياتية اليومية. وكانت الناقدات من أول من أرسى فكرة أن هـذا الجنس الأدبى الجديد يتميز 'بالصدق فى تصوير الحياة'. ترى كلارا ريف فـى كتابهـا **تطور الرومانسة**، أن الرواية أرقى من شكل الرومانسة القديم بسبب تصويرها الـصادق للحياة. وتقول إن الرومانسة "قصة بطولة خيالية" تعرض "لشخوص وأشياء مـن عـالم الحواديت "، بينما الرواية "صورة من الحياة المعيشة وأخلاق الناس فى العـصر الـذى تكتب فيه". ويكمن 'تميزها' فى تصوير مشاهد الحياة، بأسلوب بسيط وتلقائى [يجعلهـا] تبدو مقبولة حتى يتوهم أنها حقيقية (على الأقل أثناء القراءة)، ويجعلنا هذا نتفاعـل مـع

(٢١) Baillie, preface to *Plays on the Passions* (1798)

(٢٢) فى موضوع أثر دى ستال بشكل خاص انظر: Adburgham pp. 53-66.

أفراح شخوصها وأحزانهم، كأنها تحدث لنا."(٢٣) وتؤيد باربولد هذا الرأى فى مقالها عن رتشاردسن، أن الرؤية نشأت عن الرغبة فى "محاكاة أدق للطبيعة". وعلى الرغم من احتفاظ الرواية "بالوجدانيات العالية والعواطف الرقيقة المميزة للرومانسة القديمة"، فقد تفوقت لأنها تصور "أشخاصًا يتحركون فى محيط الحياة نفسه الذى نتحرك فيه، وما تأتيه من أفعال إنما هى من وقائع حياتنا اليومية". وعلى خلاف الرومانسة، لا تصرف الرواية اهتمامها نحو "العمالقة والجنيات" أو حتى "الأمراء والأميرات"، بل نحو "من حولنا من الناس".(٢٤)

كذلك كان للناقدات السبق فى استكشاف الجوانب الفنية للجنس الأدبى الجديد. ونعود إلى باربولد، التى استبقت اهتمامات فنون السرد فى القرن العشرين، وحددت ثلاثة أنواع للسرد القصصى : النوع الأول يحكى مؤلفه المغامرة كلها (كما فى سرفانتس وفيلدنج)، والثانى هو المذكرات، أو سرد القاص عن نفسه، (كما فى ماريفو **Marivaux** وسمولت)، وأخيرًا صيغة الرسائل حيث تتخاطب الشخصيات عن طريق الرسائل المكتوبة. وقد وجدت باربولد أن لكل طريقة نقائصها، فأسلوب قص المؤلف يفتقر إلى الدرامية، إلا أن يورد حوارًا، ورواية المذكرات تثير شك القارئ فى قدرة هذا " الراوى المختلق" على أن يتذكر بهذا القدر من الدقة، أما مشكلات رواية الرسائل ففى مرحلة العرض أو التقديم، لكنها انتهت إلى تفضيل النوع الأخير على النوعين السابقين. وتضيف أن الخطابات الشخصية تصور مشاعر الشخصيات كما يجدونها فى أنفسهم "فى لحظتها"، ولهذا فهى تملك إمكانية أن تصبغ "العمل كله بالدرامية". (٢٥)

كان الشكل الروائى مرتبطًا فى أذهان العامة بسرد الفضائح والاهتمام بالتفاهات، وكافحت النساء لتخليص الرواية من هذه التداعيات. لأن قوة الرواية، كما تقول جيرمين دى ستال، تكمن فى قدرتها على "تحريك القلوب". وهذه القدرة على مخاطبة المشاعر تلقائيًا، تجعل الرواية، كما ترى ستال، قادرة على إحداث تأثير أخلاقى واجتماعى يفوق ما قد تحدثه الفلسفة الخالصة. وتؤكد ستال أن:

> الفضيلة ينبغى أن تبعث فيها الحياة، فتشاهد وهى تغالب الشهوات وتنتصر عليها، مما يخلق مشاعر سامية تجذبنا إلى التضحيات – وباختصار تجمل المصائب – لتصبح أحب إلينا من المتع الحرام. والقصص الذى يحرك

(٢٣) Reeve, *Progress of Romance*, I. p. 111.
(٢٤) Barbauld, *Richardson's Correspondence*, I. p. xvi.
(٢٥) Ibid. ,p. xxvi

فينا المشاعر النبيلة يجعلنا نألف هذه المشاعر حتى نجد أننا، بلا تفكير، نعاهد أنفسنا على ألا نرتد على أعقابنا.[٢٦]

وكأن الرواية عند باربولد نوعًا من العلاج الأخلاقى : فبعد التعايش مع عمل قصصى جاد "نخرج أكثر استعدادًا لمواجهة شرور الحياة بعزم، أو لأداء أدوارنا على مسرح الحياة الكبير". [٢٧]

لم تكن هذه الدعوات من باب الاستعراض البيانى. فقد كان الاهتمام بالآثار الأخلاقية والاجتماعية للأدب أحد السمات المميزة لنقد النساء طوال ذلك القرن. ومما يدخل فى باب المفارقات أن الناقدات كن يظهرن ميلاً متحمسًا للوعظ الأخلاقى فى نقدهن للأدب، يفوق ما يظهره الرجال (على الرغم مما عُرف عنهن من اتجاهات فكرية متمردة فى غير النقد الأدبى). وربما يعود شىء من ذلك، كما أشرنا سابقًا، إلى الشعور بعدم الأمان المهنى، فكان الطريق الآمن لتجنب هجوم الرجال واتهامهن بالتعدى على أملاك الغير فى 'جمهورية الأدب'، هو التظاهر بأنه ما من غرض لديهن سوى "تعزيز مكانة الدين والفضائل". والحق أن الأذواق الأدبية غير التقليدية للنساء، اضطرتهن إلى تأكيد المحافظة التقليدية لخلق توازن مفقود. بيد أن الناقدات لم يسلمن من تشرب قوالب جنسية نمطية تأثرت بها كل نساء ذلك الزمن : كان يفترض أن النساء هن الجنس الأرق والأطهر، وعلى ذلك فمن واجبهن أن يدافعن عن القيم الثقافية المتمثلة فى الحشمة والتقوى. والمثال المحدد لذلك هو معارضة النساء للوصف الصريح للرغبات الجنسية، على الرغم من تأكيدهن أهمية "الصدق فى تصوير الحياة". سارعت الناقدات بإدانة الأعمال التى يخالطها أى فظاظة أو تلميح غير أخلاقى. كتبت إليزابث إنشبولد عن رواية فانبرو ***Vanbrugh الزوجة المستفزة***، أنه حتى "بعد طى أسوأ صفحاتها، يظلل قدر كبير من القبح جو الرواية".[٢٨] وترى كلارا ريف أن روايات فيلدنج مليئة "بالمشاهد المثيرة للحفيظة"، وأن رواية روسو **إلويزا الجديدة *La Nouvelle Heloise*** "خطيرة وغير مهذبة".[٢٩] ولم يسلم شكسبير من الهجوم، فشخصية دول تيرشيت Doll Tearsheet، فى رأى إليزابث مونتاجو "مبتذلة" – "لا مبرر بل لا عذر لابتذالها".[٣٠] وتقول هنا مور: "هل ينكر أحد أن كل فضيلة أسلوبية أو غيرها لدى شكسبير

(٢٦) Staël, *Essai sur les fictions* (1795), in *Oeuvres completes*, II. P. 207.

(٢٧) Barbauld, *Richardsons Correspondence*, I. pp. xxi - xxii

(٢٨) Inchbald, preface to Vanbrugh's *The Provoked Wife*, in *British Theatre*. p.9.

(٢٩) Reeve, *Progress of Romance*, I and II. P. 14.

(٣٠) Montagu, *Writings*. P. 105.

يطفئ بريقها فقرات بذيئة فجة؟" فمسرحياته، فى رأيها، بها من الإباحية ما يمنع عرضها، ولا ينبغى أن يقرأها إلا " القارئ الحصيف الواعى الحريص" – وتقصد بهذا ألا تُقرأ أعمال شكسبير إلا بشكل فردى و بعد تهذيبها".(٣١) لم تكن هذه الآراء التطهرية مقصورة على الناقدات البريطانيات، ففى كتابها **أثر النساء فى الأدب الفرنسى** ***De L''influence de femmes Sur la Literature Francaise*** عن تاريخ الأديبات الفرنسيات (١٨١١)، تدين ستيفانى دى جنلى Stephanie de Genlis (١٧٤٦-١٨٣٠) **كتاب أميرة كليف** ***La Princesse de Cleves***، بدعوى تصوير "غريزة إجرامية". فهذا الكتاب لا يجانب الأخلاق فحسب بل يمثل خطرًا إن وصل إلى الشباب".(٣٢)

من السهل التهكم على هذه الآراء، إذ تحمل بذور أشد درجات الاحتشام الفيكتورى غلوًا. ولكن ثمة تفسيرًا أعمق لمقاومة النساء لما هو 'عيب'، فأغلب اعتراض النساء لم يكن على التصوير الجنسى فى حد ذاته، بل على كراهية النساء التى تتخلل كثيرًا من التصوير الصريح للموضوعات الجنسية. وخير مثال على ذلك نقد ريكوبونى لرواية لاكلو **علاقات خطرة**، إذ هاجمت العمل؛ لأنه يقدم صورة "متمردة" للأخلاقيات الفرنسية، وتولى الناقدة اهتمامًا خاصًا بشخصية دنيئة هى مدام دى ميرتل التى تمثل الشخصية الشريرة المحورية فى العمل. فهذه الشخصية، كما قالت ريكوبونى للمؤلف، لا تفتقر إلى المصداقية فحسب بل تمثل إهانة لجمهور القارئات. فما قدمه لاكلو ليس إلا صورة كاريكاتورية للرذيلة الأنثوية. ولم يكن لاكلو يخلو من تعالٍ عندما قال إنه قدم الطبيعة " بدقة وأمانة"، وإنه من النفاق أن ندعى عدم وجود مخلوقات فاسدة مثل ميرتل(٣٣).

كان رد لاكلو على ريكوبونى دفاعًا بطوليًا يبرئ ساحة مبادئ الواقعية. ولكن نقد ريكوبونى، إن أخذناه بجدية ووضعناه فى إطار رؤية نسائية، سيطرح علينا عددًا من التساؤلات النظرية والتـــاريخية التى تستحق النظر، نحو: إلى أى مدى يمكن أن نعد 'الواقعية' نفسها مفهومًا محددًا نوعًا؟ وما مدى ارتباط الكتابة الأمينة المطابقة للواقع أو 'الطبيعانية' بأصول نبتت عن انحيازات ضد المرأة فى نسيج الثقافة الغربية؟ وهل من شك فى أن كثيرًا من أشهر ممثلى الأسلوب الصريح – مثل سويفت فى قصائده الإباحية وفلوبير Flaubert فى مدام بوفارى ***Madame Bovary***، وزولا Zola فى نانا ***Nana***، وإرنست

(٣١) More, 'preface to the Tragegies', in *Works*, II. P.24.
(٣٢) Genlis, De l' Influence des femmes. P. 114.
(٣٣) Correspondence de Laclos et de Madame Riccoboni' p. 759.

هيمنجواى Ernest Hemigway، و د.هـ. لورانس D.H. Lawrence أو هنرى ميللر Henry Miller فى كل رواية لهم – قدموا فى كتاباتهم ما يدل على إصرار على تصوير المرأة فى صورة المخادعة والمتسلطة والفاسدة جسدًا وخلقًا؟ إن رفض المرأة 'لصدق' هذه الكتابة، لا يعنى أنها تدعى الحشمة على غير حق. وفى حالة ريكوبونى نرى أن دافعها ليس ادعاء الحشمة بقدر الرغبة فى خلق نوع جديد من التصوير الأدبى؛ واقعية أكثر دقة، لا يلوثها التحيز الجنسى، فتأتى مصادقة لخبرة كل قرائها.

ويصل بنا هـذا، ولو أن به مفارقة، إلى أشد جوانب النقد النسائى تمردًا فى تلك الفترة: وهو مضمونه المعارض. سبق أن أشرنا إلى وعى الناقدات بأنهن دخيلات على 'جمهورية الأدب' وكان ذلك يضعف موقعهن أحيانًا. مع ذلك كان منهن من تغلبت على الشعور بالتهميش فحولته إلى مقاومة فكرية مستترة. ومع تسليمنا بأن أولئك الناقدات لم يكن داعيات للحركة النسائية بالمعنى الحديث – رغم دعوة عدد منهن إلى مراجعة شاملة للأدوار الاجتماعية الذكورية والأنثوية – فكثير من ناقدات القرن الثامن عشر كن يرفضن التحيز الذكورى الذى يصم الخطاب النقدى التقليدى، وقد صرحن بهذا. وثمة خيط من الاحتجاج الجنسى الكامن يسرى فى كتاباتهن، ثم أخذ فى الظهور الصريح مع نهاية القرن.

اتخذت هذه الحركة النسائية الناشئة عددًا من الصور، على صورة شفرة أو كلام عارض حينًا ، كما فى مدح إليزا هايوود للقراءة فى مجلة ***Female Spectator***. تعرض حوارًا دار بينها وبين صـديقتين من محبـات الكتب. "لولا القراءة لكنا مجرد كتل من تراب لا قيمة لنا". وتنفعل الكاتبة حتى تضع جملتها فى صيغة التعجب فتقول " كم نحن جاهلات بكل شىء وراء موضع أقدامنا". وتوافقها الرأى ميرا Miral و يفروسـاين Euphrosyn، فللقراءة – بقدرتها على "تغذية العقل وتهذيب السلوك و توسيع الأفق" – "تدين بكل ما يميزنا عن الوحوش ".[٣٤] على الرغم من أن هذا المديح أعطى شكلا تقليديًا، فإنه يحمل حسًا 'نوعيًا'، فهل يمكننا أن نسكت الإحساس بأن الموضوع الحقيقى لما كتبت هايوود هو 'تعليم الإناث'، إذ كان ظاهرة جـديدة غير شائعة بعـد فى أربعينيات القرن الثامن عشـر. وكان ما ألهب خيال الكاتبة هى فكرة ممارسة النساء للقراءة. ومن هنا يمكن أن نقرأ هذه الفقرة بوصفها دفاعًا غير واعٍ، بالمعنى النفسى، عن السيادة الأنثوية، فإن قراءة المرأة للكتب تعنى دخولها، أخيرًا، إلى عالم المعرفة وفهم الذات.

(٣٤) Haywood, *Female Spectator*. II. P. 39.

وفى أحيان أخرى، كانت العواطف النسوية تأخذ شكلاً أكثر صراحة؛ كما فى تكرار الشكوى، مثلاً، من لهجة التعالى فى كتابات الرجال. ففى نهاية مقالها التقريظى عن رتشاردسن، تستدرك باربولد على نفسها وتقــول بانزعاج غير خافٍ إن مؤلف كلاريسا لم يعط النساء صاحبات الفكر قدرهن. على الرغم من اعترافها بأن " التحيز ضد أى مظهر للتثقيف غير المعتاد للنساء، كان فى تلك الفترة، شديدًا" فإن ما أظهره رتشاردسن من "تعالٍ واحتقار كان أعلى صوتًا وأبقى أثرًا". وتساءلت "هل من إهانة أشد من لزوم ادعاء الجهل؟" وتختتم كلامها بأن "النتيجة الطبيعية لمثل هذا التحيز أنه يقدم 'للعبقرية الأنثوية' شيئًا تتجاوزه". ومن هنا نفترض أن على "المرأة قبل أن تخرج عن دروب الحياة المعتادة أن تملك ناصية المهارات المطلوبة لذلك وأن يكون حبها للأدب قد استقر عندها حتى غلبها". (٣٥)

وكان أشد ما يؤلم الناقدات المعيار المزدوج الذى يجدنه يحكم الآراء النقدية لدى الرجال، فالكتاب الذكور يُحتفى بهم مهما قلت موهبتهم، أما الكاتبات فنصيبهن التجاهل. ففى نبرة شاكية تقول ستيفانى دى جنلى إن الرجال وحدهم يملكون منح المكانة الأدبية، ومن هنا تبقى العبقرية الأنثوية فى الظل ويبقى المديح مقصورًا على الرجال، ومنهم أصحاب مواهب متواضعة. والنموذج الأمثل، فى رأيها، للموهبة المتواضعة – التى أعطيت فوق مكانتها – الكاتب دالمبير D'almebert؛ فما كان ليعد كاتبًا مهمًا لولا دعم الأكاديمية التى يهيمن عليها الرجال. ولو وجدت أكاديمية من النساء لكان ما يصدر عنها أحكم وأعقل.(٣٦)

وفى محاولة لتصحيح هذا الغبن، عمدت الناقدات إلى إبراز أعمال أخواتهن من الكاتبات. فكاتبة مسرحية مثل سوزانا سنتليفر Susannah Centlivre، فى رأى الناقدة إنشبولد "مكانها فى الصفوف الأولى لكتاب المسرح الكوميدى". كما أن مسرحية حيلة الفاتنة ***The Belle's Strategem*** "شديدة الجاذبية" ومفعمة "بالأحداث المرحة القوية".(٣٧) أما روايات سارة فيدلنج، كما تراها كلارا ريف، فتضارع عن جدارة روايات أخيها هنرى، فإذا لم تساوها فيما تحويه من "لماحية ومعرفة" فإنها تفوقها فى "مميزات مهمة أخرى، أفيد للقارئ من غيرها".(٣٨) وشمل تقريظ ريف قصص تشارلوت لينوكس Charlotte Lennox

(٣٥) Barbald, *Richardson's Correspondece.* P. clxiv.

(٣٦) Genlis, *De l'Influence des Femmes.* P. x.

(٣٧) Inchbald, preface to Centlivre's *The Wonder*: A Woman Keeps a Secret, in *British Theatre*, XI; p. 3 and her preface to Cowley's *The Belle's Stratagem*, in *British Theatre*, XIX. P.2

(٣٨) Reeve, *Progress of Romance*, I . p. 142.

وفرانسس بروك، وإليزابث جريفث، وفرانسس شريدان Frances Sheridan، ومارى جين ريكوبونى، وستيفانى دى جنلى. أما سلسلة روائيون بريطانيون التى أصدرتها باربولد، فهى فى حد ذاتها عمل من أعمال الدعوة للحركة النسائية : تحوى السلسلة ١٢ رواية للنساء من بين روايات السلسلة العشرين.

أسبغت الناقدات على بعض "العبقريات الأنثوية" ما يشبه التقديس. ومن ذلك الهالة التى رسمت حول رأس كاتبة الخطابات مدام دى سيفينى Madam de Sevigne وهى تنتمى إلى القرن السابع عشر، كان موقف الناقدات منها دونه تقديس الأبطال. كتبت جنلى عنها أن ثمة عملاً واحدًا فى اللغة الفرنسية لم يجرؤ أحد على نقده "وقد كتبته امرأة". إن خطابات سيفينى تقدم " النموذج الكامل" للأسلوب الذى يسمو "روحًا و خيالاً وحساسية" على ما سواه فى فن كتابة الرسائل.(٣٩) وتثنى إليزابث مونتاجو على هذا الرأى فتقول إن قلم سيفينى قد طبع شخصية من تمسكه "على كل عقل له حساسية فهم إبداعات الفضيلة واللماحية". وفى حديثها إلى إليزابث كارتر تقول " إنها أكثر النساء استحواذًا على حب الناس ولاشك، وإننى مهتمة بكل ما يتعلق بها".(٤٠) وقد ظهر ما يوازى هذا المديح فى أعمال المعاصرات الألمانيات – ومن أبرزها خطابات صوفى فون لاروش – وهى كاتبة خطابات مُجيدة، وصاحبة أسلوب مميز.

هذه المدائح التى كتبت فى أدبيات متفرقات، مهما بلغ حماسها، لم تحدث الأثر المطلوب فى رأى بعض الناقدات، فسعت اثنتان منهم فى نهاية القرن إلى إثبات أن دور النساء فى تاريخ الأدب نفسه كان دورًا محوريًا. تطرح جنلى هذا الرأى فى كتابها أثر النساء فى الأدب الفرنسى، فتقول إن النساء، لا الرجال، كن وراء حركة تطور الأدب الفرنسى. ولم يردعها عن هذا الرأى حقيقة أن عدد النساء اللاتى مارسن الأدب قبل القرن السابع عشر كان قليلاً، إذ ترى فى دور راعية الأدب أهمية لا تقل عن التأليف الفعلى. فلقد بذلت النساء جهدًا كبيرًا لترقية الثقافة، وعندما كانت النساء تملك السلطة والنفوذ الاجتماعى، كانت العبقرية تزدهر ويرقى الذوق. لهذا اعتبرت جنلى أغلب الملكات والأميرات الأول بين صناع الأدب الفرنسى، وكذلك الراعيات الحديثات مثل مدام دى منتنون Madame de Maintenon والمركيزة دى رامبو Marquise de Rambouillet. فكلهن فى رأيها أعملن نفوذهن ومكانتهن لإرساء دعائم 'الأدب ' و نشر الفنون : ولولاهن ما كان الأدب الفرنسى.

(٣٩) Genlis, *De l'Influence des femmes*. P. 134.
(٤٠) Cited in Blunt, *Queen of the Blues*, II. P. 98.

وهناك رأى مماثل تطرحه جيرمين دى ستال (١٧٦٦- ١٨١٧)،أعظم ناقدات ذلك العصر، ففى رأيها، كانت النساء – بحكم الطبيعة – يقررن معايير الذوق. ومن هنا كانت الفنون تتقدم فى المجتمعات التى تنزل النساء منزلة عالية. وفى تحفتها المبكرة الأدب فى علاقته بالمؤسسة الاجتماعية (١٨٠٠) تجد دى ستال ارتباطًا مباشرًا بين مكانة النساء وتطور الأجناس الأدبية. فالرواية تطورت فى إنجلترا؛ لأن " النساء يجدن المحبة الحقة" فى ذلك البلد:

> إن القوانين المستبدة والرغبات المبتذلة والأفكار المتبلدة هى التى تحكمت فى مصير النساء فى الجمهوريات القديمة أو فى آسيا أو فرنسا جميعًا. ولم تجد النساء فى بقعة من الأرض ما وجدت فى إنجلترا من سعادة أفرختها مشاعر المحبة الأسرية.(٤١)

أما فى فرنسا فالواقع هو العكس. وعلى الرغم من زلزال الثورة، ظلت النساء تعامل بازدراء. "فقد رأى الرجال أنه من المفيد سياسيًا وأخلاقيًا أن يضعوا النساء فى درجة من التدنى يأباها العقل" كما تقول الناقدة فى نبرة شاكية. " لم يكن لدى النساء من دافع لتطوير عقولهن، ومن هنا لم ترتق أخلاقهن".(٤٢) ولهذا تخلف الأدب الفرنسى. وعلى الرغم من اعترافها بأن رواية روسو **إلويزا الجديدة** "قطعة من الأدب المفعم بالمشاعر والبلاغة"، ترى أن "كل الروايات الفرنسية التى نعجب بها مجرد نسخ مقلدة من الأصول الإنجليزية".(٤٣)

وفى سياق دفاعهما عن كتابة النساء، تنبأت كل من جنلى ودى ستال بأن دور الكاتبات – وخاصة الناقدات – سيتزايد حتى يشغل مكانة بارزة فى أدب المستقبل. تقول جنلى إن النساء لسن قادرات على إبداع أعمال عظيمة فحسب، بل إنهن يتمتعن "بقوة الملاحظة" الطبيعية، ورشاقة الأسلوب مما يجعلهن خير من يحكم على أعمال الآخرين. وترى دى ستال أنه مع تطور المجتمع واقترابه من الاستنارة الأخلاقية والاجتماعية وتزايد عدد النساء اللاتى يشاركن فى الحياة الأدبية، سيتطور الأدب نفسه ويأخذ اتجاهًا نسويًا. وبينما كانت كوميديا **"العصر القديم "** تركز على " التصرفات غير الأخلاقية للرجال تجاه النساء"؛ بهدف وحيد هو "السخرية من النساء المخدوعات"، جعلت دراما المستقبل المتقنة من خداع الرجال أنفسهم هدفًا للسخرية والتهكم. "فرعاة الرذيلة من فسدة الرجال" سيقدمون بوصفهم "كائنات بائسة منبوذة

(٤١) Staël, *De la Litterature, II.* P. 228.
(٤٢) Ibid., p. 335.
(٤٣) Ibid., p. 230.

معرضة للإهانات والاستخفاف حتى من الأطفال".[٤٤] وستؤدى الناقدات، كما يفهم من كلام دى ستال، دورًا كبيرًا فى هذه التطورات المحمودة. فقد أوردت لاحقًا فى كتابها عن ألمانيا (١٨١٣) فكرتها بأن " الطبيعة والمجتمع قد زودا النساء بقدرة عظيمة على المثابرة حتى ليصعب الإنكار أنهن اليوم أكثر استحقاقًا للتقدير من عامة الرجال".

وكما هو متوقع، لم تلق هذه الأفكار العاطفية المتسرعة صدىً سريعًا ملحوظًا فى مجمل الحركة النقدية. ولم تلق الناقدات فى العقود التالية القبول الذى تنبأت به دى ستال وجنلى بروح تفاؤل مبالغ فيها. بل إن ما حدث هو العكس، إذ أخذ النقد اتجاها أكثر منهجية وحرفية وتخصصًا. وظل النقد الأدبى فى أغلب القرن التاسع عشر نشاطًا ذا طابع ذكورى بحت: وسرعان ما طوى النسيان الإسهامات المبكرة للنساء فى الفكر النقدى. وصار كل من دريدن Dryden وبوب Pope وبوالو Boileu وديدرو Diderot ووردزورث Wordsworth وكوليردج Coleridge وغيرهم من الناقد الرجال، الآباء المؤسسين للتراث النقدى الحديث. أما أعمال بين ومونتاجو وريكوبونى وإنشبولد وباربولد وجنلى، وكذلك ستال (بالطبع من كن أقل مكانة) فقد طواها النسيان.

ولكن هل يعنى ذلك أن تأثير نساء القرن الثامن عشر على المراحل الأولى للنقد الأدبى الحديث كان ضئيلاً نسبيًا ؟ لا نملك هنا إلا أن نختلف مع الآراء الذكورية المتحيزة التى نجدها فى تاريخ الأدب التقليدى. فليس معنى أن النسيان قد طوى سريعًا أسماء الناقدات أن تأثيرهن فى الذوق المعاصر لهن كان ضئيلاً. بل إننا نجد ما يبرر رؤية "تعديلية" نافذة ترى أن النساء كن يمثلن الطليعة النقدية فى تلك الحقبة. فكما رأينا كانت الناقدات ينجذبن إلى الموضوعات المحورية فى عصرهن، مثل " قوة العبقرية الأصيلة ورفض النماذج الكلاسيكية وتفوق القصة على الدراما و الدراما على الشعر. فقد كن ينفرن من الأساليب و الأجناس الأدبية المنقولة جيلاً عن جيل، ويتجهن إلى الأشكال الأحدث مثل الرواية، التى كانت تعبر فى رأيهن بقوة و سلاسة عن الهموم الفكرية والأخلاقية لجمهور القراء من الطبقة الوسطى (التى تتنامى نسبة النساء فيها). فإذا استعرنا لغة القرن الثامن عشر نفسه، نقول إن الناقدات كن فى الأغلب فى صف "المحدثين" – أى يفضلن التجديد والتجريب والأساليب الشعبية ودمقرطة القراءة و الكتابة.

(٤٤) Ibid., p. 350.

(٤٥) Staël, De *L'Allemagne, I.* p. 64.

فى القرنين التاليين سيكون لهذه القيم الأدبية الغلبة تدريجيًا كما هو معروف. فإن تاريخ النقد الحديث، فيما نرى، هو تاريخ تأنيث الذوق. ومع انتشار تعليم النساء فى القرن التاسع عشر، اصطبغ الأدب بالصبغة الأنثوية مع ظهور كاتبات شهيرات مثل جين أوستن وجورج إليوت George Eliott وجورج صاند George Sand والأخوات برونتى the Brontës وإيميلى ديكنسون Emily Dickinson (وبعدهم إديث وارتون Edith Wharton وفيرجينيا وولف Virginia Woolf وويلا كيثر Willa Cather وكوليت Colette وجيرودشتاين Gertrude Stein). حتى بدا أن 'جمهورية الأدب' تتطور، وإن لم تتحول إلى مقاطعة تهيمن عليها النساء، فإنها تحولت إلى مجتمع تستطيع النساء فيه ممارسة سلطة تكافئ سلطة الرجال. وكذلك اكتسبت ما يمكن تسميته بالقيم الأدبية "الأنثوية" – مثل عدم الرسمية وروح التجديد والسلاسة – مكانة جديدة وأهمية. كما أن الاتفاق على أن الرواية هى الجنس الأدبى الأبرز فى الحياة الحديثة لشهادة على تنامى الأثر النقدى للنساء.

ويمكننا القول بأن ناقدات القرن الثامن عشر – اللاتى يمثلن قطاعًا أكبر من القارئات، استشرفن هذا التحول الأنثوى فى الذوق الأدبى. وعلى الرغم من عجزهن عن انتزاع اعتراف بشرعية كتاباتهن، فإنهن، للمرة الأولى ، قد طرحن بديلاً للقيم الأدبية التقليدية التى يمليها الرجال ويرعونها. ومن الطبيعى أن العملية التى بدأنها ستؤدى فى القرن العشرين إلى الاعتراف بدور النساء فى تاريخ النقد الأدبى نفسه – وإن مقالنا هذا نفسه ليمثل شاهد إثبات على هذا الدور.

الفصل العشرون

البدائية

بقلم : مكسميليان نوفاك

البدائية

يمكن تعريف البدائية بأنها إسباغ المثالية على طريقة فى الحياة تختلف عن طريقتنا، فى أنها أقل تعقيدًا وأقل تهذيبًا ووعيًا بالذات. وقد توجد البدائية فى حالة مجردة من حالات الطبيعة، أو فى الريف حيث يخف أثر المدينة ومقر الحكم، أو فى أى مكان بعيد عن مفاسد أوربا الغربية، أو فى الماضى البعيد(١): كانت أهم المناظرات النقدية المرتبطة بالبدائية التى جرت بين عامى ١٦٦٠ و ١٨٠٠، تضمنت مواقف متباينة تنبع من اتجاهات سياسية واجتماعية على القدر نفسه من التباين، وعزل العنصر الجمالى عن هذه السياقات ليس ممكنًا ولا مفيدًا. ففى إنجلترا كانت عودة الملكية مع تشارلز الثانى تعنى رفضًا للماضى – على المستويين الأدبى والسياسى – بوصفه زمنًا همجيًا. وإن التمثيل بجثث أوليفر كرومويل وقتلة الملك تشارلز الأول له ما يوازيه أدبيًا فى نقد توماس رايمر Thomas Rymer، الذى كان يعامل شكسبير ومعاصريه كأنهم كتاب لا يعرفون شيئًا عن الفن أو الشكل الجمالى. فقد آن "للعصر البائد" أن يخلى الطريق لعصر من النظام والعقل والتهذيب فى السياسة والأدب جميعًا.(٢)

---

(١) يتبع هايدن وايت Hyden White أرثر لفجوى Arthur Lovejoy فى محاولة التمييز بين "القدم" و"البدائية" وعلى الرغم من أن الرغبة فى صبغ الماضى بالمثالية ، قد تختلف فى ظروف معينة، عن البدائية، فالمؤكد أنهما يشتركان فى الوظيفة العامة وهى تمثيل "الآخر". انظر :

Hayden White, 'The Forms of Wildness', in *The Wild Man Within*, ed. Edward Dudley and Maximillian Novak; and Lovejoy, *Documentary History of Primitivism*

(٢) يشير الحوار الذى جرى بين سير وليام دفننت Sir William Davenant وتوماس هوبز Thomas Hobbes حول الأغراض السياسية للشعر البطولى إلى الدرجة التى يمكن عندها اعتبار الشعر شكلاً من الدعائية الاجتماعية تهدف للتأثير على العامة وإقناعهم بالتزام النظام. وإن التأكيد على أن التهذيب وليس الإبداع هو مهمة الفنان الحقيقية ، كما يقرر جون درايدن John Dryden فى تصديره لمسرحية *عشق ليلة An Evening's Love* ، ربما يعكس صوتًا سياسيًا. ذلك أن هذا القول يقلل من أهمية الحماس الذى ربطه النقاد اللاحقون بالشاعر الغنائى وبصورة صاحب الحرفة.

على الرغم من عدد من الاستثناءات البارزة، كان تقديم البدائية فى صورة مثالية خالصة بحيث تؤدى فى عالم النقد الدور نفسه الذى أدته فى عالم السياسة؛ إذ كان دعاتها أصحاب آراء فى الفن والحياة تعلى من شأن الابتكار والحرية.

وعلى الرغم من أن المحور الرئيسى لنقاشنا هو المناظرات النقدية حول ما يعد بدائيًا من أشكال فنية، وصور شعرية ولغوية، فلن يكون النقاش مفهوما دون عرض مختصر لظاهرة البدائية ذاتها، وظهورها فى أدب ذلك العصر.

ذلك لأن ازدهار البدائية أثناء تلك الفترة يطرح سؤالاً ذا دلالة: إذا كان التيار العام للفن والفكر الاجتماعى السياسى يتجه نحو التهذيب والتعقيد، فلماذا تحاول أعمال كثيرة أن تستحضر صورة للطبيعة لم ينلها التلوث ؟ وسنطرح فى هذا المقال إجابات عديدة لهذا السؤال منها اثنتان أساسيتان:

(١) أخذ النقد الذى كان يعلى من قيمة الذوق تدريجيًا فى تقبل أن بعض الأعمال 'البدائية' تملك نوعًا من القوة الطبيعية.

(٢) على الرغم من ظهور مثل التأدب والتهذيب على غيرها، لم يغب أبدًا الإعجاب بالأعمال العبقرية الخالية من 'الصنعة' بوصفها بديلاً للتأدب.

وقد ازدهر مفهوم البدائية أثناء فترة عودة الملكية والقرن الثامن عشر دون أن يطرأ عليه جديد. مع ذلك، فإن الفكر الذى، يميل إلى تمجيد الحياة الملتصقة بالطبيعة اكتسب نكهة مختلفة فى عالم تحكمه أشكال فكرية جديدة ووقائع اجتماعية جديدة، مع قدوم المجتمع الاستهلاكى، والإعجاب بالعلوم بالمعنى الحديث، وحركات البحث عن مناهج عقلانية للقوانين والأخلاق واللاهوت، بل إن الطبيعة ذاتها اتخذت صورة جمعية تمثل منظومة معقدة من الإشارات يلزم فك شفرتها للدلالة على وجود الله. وإن عملية فك الشفرة لا بد أن تواجه نقصًا "واضحًا" فى المعجزات التى تجعل من هذا البحث عن قدرة الله وسطوته إجراء غير ضرورى. فإن كل وصف مثالى للطبيعة، فى خلفيته صورة لجنة عدن المفقودة من زمن سحيق أو صورة لعصر ذهبى، كان الإله فيه أو الآلهة يمشون جنبا إلى جنب مع البشر.

إذا كان البدائى تحيطه أصداء الماضى، فالحاضر لا يعدم ما هو بدائى؛ فهو حى فى كتب الرحلات العديدة التى تحكى عن بلاد بعيدة غريبة الطبائع. كانت الصور الأولى الواردة فى الكتب عن العالم الجديد تحوى تصويرًا لما يمكن وصفه بالبدائية "الخشنة" والبدائية "الناعمة"، وهى عبارة عن صور للحياة المتوحشة توحى بالإعجاب بالخشونة والبساطة

(وتبرر وحشيتها الشديدة) وصور تمثل الجانب الوجدانى القريب من مفهوم الرعوية. فعندما وضعت الصور التى تمثل الهنود الأمريكيين إلى جانب الصور الملونة للبريطانيين القدامى التى وجدها عندهم الرومان عند دخولهم بريطانيا، برز مفهوم للتاريخ والمجتمع الإنسانى يتقدم ببطء حسب نموذج دائرى يعتمد على صعود حضارات وسقوط أخرى. وفى النوعين المذكورين من النصوص والصور توجد اتجاهات تناقض البدائية مثل صور أكلة لحوم البشر وأوصاف عادات الطعام التى توحى بأن همج الأمريكتين لا يمكن القطع بإنسانيتهم. وأن كولومبس نفسه كان يتأرجح بين هذين الرأيين حسب تغير مزاجه.(٣)

وكان أهل الكاريبى يعدون أحيانًا من سكان عصر ذهبى ضاع من أهل أوربا من زمن بعيد وأحيانا أخرى يوصفون بأنهم أشرار وخونة.

ضربت هذه الصيغ بجذورها حتى إن المؤلفين بين عامى ١٦٦٠ م و ١٨٨٠ لم يواجهوا صعوبة تذكر فى الوصول إلى جمهور يستجيب لما يقدمونه من ألوان الأساطير حول هذا "الهمجى".

أما نموذج البربرية، الذى كان حاضرًا أمام الجميع، فقد قدمه الإسبان الذين أشاعوا الخراب فى مجتمعات الهنود فى أمريكا الشمالية والجنوبية. فقد كتب السير وليام دفننت مسرحية من فصل واحد، **قسوة الإسبان فى بيرو**، عرضت عام ١٦٦٣، ويصور فيها أهل تلك البلاد الأصليين يعيشون حسب قوانين الطبيعة كأنهم فى عصر ذهبى يُذكر بما كان يصوره، شعراء اليونان واللاتينية فى قصائدهم . وبالمسرحية إشارات إلى مثل هذه الحياة البريئة تؤدى إلى الشباب الدائم.

كنا نرقص ونغنى وعلامات الشباب لا تفارقنا
لم نكن نعرف القيد مثل أمواج البحر أو الرياح
لم تغط أجسادنا ملابس ولم نكن من عرينا نخجل
لم نعان لفقرنا نظرة احتقار فلم يكن منا أبدا فقير
كانت الدنيا براءة خالصة(٤)

---

(٣) Tzvetan Todorov, The Conquest of America. pp. 34-50.
(٤) Sir William Davenant, Dramatic Works, I. pp. 79 – 80.

كانت قبائل الأزتكو والأنكا تحظى بمكانة متميزة عن غيرها من القبائل الأقل تحضرًا، لكن دفننت لم يكن يفصل بين " الهمجى النبيل" و" البربرى النبيل".. أما جون درايدن، الذى ابتدع عبارة "الهمجى النبيل" فى مسرحيته *فتح غرناطة* (١٦٧٢) فكان أكثر دقة وتمييزًا؛ فلقد أتيحت له فرصة لاستكشاف جوانب كثيرة للبدائية فى أوائل إنتاجه الشعرى ومسرحياته، وبالتحديد فى **الملكة الهندية** التى اشترك فى تأليفها مع السير روبرت هاورد Robert Howrd، وظهرت عام ١٦٦٤، *والإمبراطور الهندى* (١٦٦٥)، وصياغته الجديدة لمسرحية *العاصفة* لشكسبير التى نفذ فيها اقتراحات دفننت (١٦٦٧). فشخصية المنصور، بطل فتح غرناطة همجى نبيل مثل شخصية مونتيزوما، بمعنى أنه نشأ فى حضن الطبيعة العذراء، على نحو الإنسان البرى الأسطورى الذى يذكر فى الأدب الشعبى لأوربا الغربية. وحسب تصور درايدن تحتاج هذه الشخصيات الهمجية لأن تروض. صحيح أن بها من الصفات ما يستحق الإعجاب، ولكن لا بد أن تفقد قدرًا من همجيتها وترشد قوتها حتى تساعدها على دخول المجتمع. وهذا نموذج الطفل ربيب الدب فى الأسطورة القديمة التى تدور حول الطبيعة والتربية، **فالنتين وأورسون** ***Valentine and Orson***، ويروض درايدن أبطاله عن طريق الوقوع فى الحب أو بتجربة بدنية أعنف مثل أن يجرحوا وينزفوا قدرًا من دمائهم.

اكتسب هذا الهمجى التقليدى بعض الملامح الفلسفية بمرور الزمن. فذاتيته، وأنانيته، لا تختلف عن تصور هوبز للهمجى المنعزل، الفرد، الذى لا يحكمه إلا مصلحته الشخصية، ورغباته، ومخاوفه، وشهوته للسلطة. فهذا الهمجى يعيش فى حالة من عدم اليقين وعدم الأمان حتى إنه يضحى بحريته مقابل الأمان الذى يقدمه المجتمع المحكوم (الدولة). أما أنصار التحررية الفلسفية Philosophic Libertinism، فلهم رأى مختلف، فالمهم لديهم هو السلوك داخل المجتمع. فالمتحرر libertine يرى أن الحياة الآمنة الرتيبة فى ظل المجتمع الحديث لا يقبلها إلا الغافل عن معنى الحرية، أما هو فسيظل يعيش الحياة البرية داخل هذا المجتمع. وفى هذا السياق، صيغ دور العربيد فى كوميديا **عصر الاسترداد** – فهو ابن الطبيعة الذى يسعى نحو إشباع غرائزه البهيمية فى بنية اجتماعية ضاع فيها الشغف الحقيقى بالحياة. ومن عجب أن طريقة صياغة هذا المفهوم تقربه من صياغة شخصية إيميل Emile لدى روسو حيث يجسد البطل فكرة ابن الطبيعة داخل المجتمع الفاسد.

أثارت تأملات هوبز Hobbes عن الحالة الطبيعية للإنسان موجة من الأفكار حول القصص الفلسفى الذى خلق صورة الهمجى النموذجى الذى يمثل طبيعة الإنسان الحقة. فقد استثارت كتابات هوبز كتابًا متباينى الاتجاهات مثل كمبرلاند Cumberland وبوفندورف

Pufendorf ولوك Locke؛ فصوروا الإنسان الأول على أنه أميل بطبيعته للعيش في مجتمع، أى أقرب لغريزة الغنم منها إلى الذئاب lupine. هذه الرؤية لحاجة الإنسان لإنشاء مجتمعات يعيش فيها كانت الأساس لكثير من الرسائل التى كتبت عن القانون الطبيعي. ولكن لوك كان قد قرأ كثيرًا من كتب الرحلات التى تحكى عن مواجهات بين الأوربيين ومجتمعات همجية، حتى تملكه الشك فى النظرة الرعوية للحياة البدائية، أما تلميذه السابق شافتسبرى Shaftesbury، فقد تخصص بكتابه السمات ***Characteristics*** فى رؤية فلسفية رواقية جديدة تدعو للعودة إلى الطبيعة وأصولها. وقد هاجم شافتسبرى لوك لسذاجته حين صدق الرحالة الملفقين. ولكن الملاحظ وجود درجة من المثالية والتمجيد أساسها الاعتقاد بأن كل من ينشأ فى حضن الطبيعة فاضل. ويعادل هذه النظرة أخرى أكثر واقعية ليكونا معًا طوال تلك الفترة. أما النظرة "الواقعية" أو "العلمية" فيمكن أن تشمل الذهنية العنصرية التى ابتدعت شخصية أخت كالبن Caliban فى مسرحية ***العاصفة*** "المعدلة" ورسمتها طبقا للنموذج النمطي للمرأة السوداء شديدة الدمامة مثل الملكة بولبرليبس Queen Blobberlips، ويشمل كذلك الأنثروبولوجيا السطحية الساذجة التى أفرزت تعليقات ديفيد هيوم عن دونية السود. وربما أخذت منحى تعليقات الإعجاب التى كتبت عن الملوك الهنود الأربعة الذين زاروا إنجلترا فى ربيع ١٧١٠.

فقد كتب ستيل Steele مقالاً عن الملوك الأربعة فى مجلة تاتلر ***The Tataler*** (العدد ١٧١، ١٣ مايو ١٧١٠) يصف فيه مروءتهم الفطرية، ويدلل بها على سخافة الادعاء بأنهم برابرة. أما أديسون Addison فقد تخيل أن أحدهم قد علق على حال لندن قبل رحيله إلى بلاده. وأتاح ذلك لأديسون أن يقدم رؤية للسلوك الأوربى من خلال عينى إنسان همجي. وهى وسيلة استخدمها بعده فولتير Voltair فى ***l'ingenu*** و ديدرو Diderot فى ***Supplement du Voyage de***.(٥) يرى الهمجى الذى اختلقه أديسون أن آداب السلوك البريطانية غير مفهومة، ولا يصدق أن كنيسة سانت بول مكانًا للصلاة؛ لأن كل من فيها كان نائمًا، أثناء الموعظة. وقد صدمه أن يجد المهارات البدنية التى يعلى قدرها الهنود وتميز الشجعان ليكون منهم القادة، لا يمارسها فى أوربا إلا لاعبون محترفون، بينما يقع الزعماء فيها أسرى للكسل. مثل هذا الهجوم الساخر الذى استخدمه أديسون وفولتير يخدم عندهما غرضين أولهما التهكم على سذاجة الشخص الهمجى وثانيهما التشكيك فى قيم المجتمع الأوربى. وأما حوار ديدرو

---

(٥) لمطالعة نموذج ممتاز لشكل أقدم لهذه الفنية الأدبية انظر :

Baron de Lahontan, 'A Conference or Dialogue between the Author and Adario, a Noted Man among the Savages', *New Voyages to North America*, II. p. 618.

فيمنح الهمجى نبلاً فى الرؤية تجعله يرفض السلوك الأوربى، ويعده شرًا فى ذاته يفسد أهل البحار الجنوبية.

تسكن الشخصية التى ابتدعها ديدرو إحدى الجزر، وتتمتع بمروءة فطرية ورقى فى الكلام يقترب من الشعر لإيجازه وسموه. ولذلك أسباب عدة:

(١) فى سبيل البحث عن معادل لحالة الهمجى الحر، اعتاد الكتاب أن يلجئوا إلى خطاب لغوى يرتبط بجماعة الرواقيين من أهل روما القديمة ممن كانوا يطمحون لبلوغ حياة فلسفية تقربهم من الطبيعة. ويقدم الهنود فى مسرحية جون جاى بولى ***Polly*** نموذجا جيدا لمحاولة تحويل الهنود إلى رومان نبلاء الطبع.

(٢) من المرجح، حسب ما كتب المستكشفون، أن الهنود كانوا يتكلمون على النحو الذى يصفه ديدرو. إذ يصف جوزيف-فرانسوا لافيتو Joseph-François Lafitau بقدر من التفصيل كيف كان حديثهم موجزًا فى وقار واعتداد. فبعد ترجمة حديثهم فى سياق الحكومات الغربية المعاصرة لهم، يرى لافيتو أن خطباءهم أقرب إلى خطباء إسبرطة القديمة منهم إلى أثينا أو روما (مثل ديموثينس أو شيشرون[٦] Remostheves or Cicero) وتقول إحدى روايات الرحلات التى أعيد نشرها فى مجلة ***Gentleman Magazine*** فى أغسطس ١٧٣٣ . إن خطب الهنود تضارع خير ما قيل فى روما أو اليونان القديمتين، كما أشار إلى عقلانية حوارهم وإيجاز أسلوبهم و"بلاغته".[٧]

(٣) قيل إن مرجع هذا الأسلوب هو محدودية مفردات الأمم البدائية؛ إذ يلجئون إلى التعليقات الموجزة القوية ويستخدمون المجاز لتعويض عجزهم عن صياغة المفاهيم المعقدة. وهذه الفكرة هى جوهر ما يردده شيللى Shelley فى دفاع عن الشعر؛ إذ يقول "فى طفولة المجتمع كل كاتب بالضرورة شاعر، لأن اللغة نفسها شعر". فإذا كانت هذه الفكرة قد ذاعت بين النقاد الرومانسيين، فإنها فى الواقع نشأت فى عصر التنوير. وسبب ذلك أن شيللى، مثل كثير من كتاب عصر التنوير، كان يظن أن لغة البدائيين ذات جوهر مجازى. ويبدى فيكو

---

(٦) حوار تلك الشعوب حى ، موجز، وأسلوبهم يعتمد على الصورة والمجاز ، ويتميز بالتنوع مع تغير الشخصيات والمواقف. ويبتعد عن اللغة المتدنية ويقترب من الأسلوب الراقى. وفى أحيان أخرى يستخدمون الحركات المعبرة الحية ، أكثر مما يفعل ممثلونا على المسرح. فيستخدمون الإيماءات والإشارات أكثر من الكلمات ، ليعبروا تعبيرًا أكثر تلقائية حتى يكاد الجمهور يرى ما يريدون التعبير عنه.
Lafitau, Moeurs des sauvages Americains, I. pp. 86.9.

(٧) *Gentleman's Magazine*, 3 (1733) p. 414.

Vico ملاحظـــات مشابهة فى العلم الجـــديد *new science* الذى صــــدر فى عام ١٧٢٥؛ إذ يقول إن الخطاب الشعرى سبق النثر.

مع ذلك يصف فيكو هذا الخطاب "بالمسوخ الشعرية"(٨) ويعكس مدخل فيكو انقسامًا فى الفكر المعاصر له. إذ يكاد الجميع أن يتفقوا على أن أقرب الشعر إلى الطبيعة ما يقوله مـــن يعيشون فى حصنها. وبينما يرى كبار النقاد الفرنسيين وفيكو ودرايدن أن هـــذا النــــوع مـــن الشعر يفتقر إلى الصنعة الفنية، كان من النقاد من يرى فى شعر الـــشعوب البدائيـــة مفتاحًـــا لإبداع نوع جديد من الشعر ربما سما عن الشعر المعروف.

وهذا الفريق الأخير من النقاد وجد نقطة انطلاق فى الموال ballad بصوره التقليديـــة الطبيعية و الثرية. وعلى الرغم من وجود هواة أمثال صمويل بيبز Samuel Pepys الـــذى كان يعلى قدر الشعر القصصى الشعبى ويجمعها، فإن هذه الأغانى التقليدية كانت تئن تحـــت وطأة فكرتين: أنها نتاج الماضى المنبوذ وأنها ترتبط بالفن الهابط الذى ينتجه الـــدهماء. مـــع ذلك فقد كانت كتب الشعر القصصى الشعبى، حديثة وقديمة، تباع فى شوارع المدن الأوربية فى القرن الثامن عشر يحملها الباعة الجائلون من قرية إلى أخرى. كانت نـــصوص الـــشعر القصصى الشعبى تستبعد لافتقارها للتهذيب الذى يميز الفن الراقى، لكنها كانت جزءًا لا يتجزأ من ثقافة ذلك العصر. ومع ازدهار القومية والهجوم على القيم الأرســـتقراطية مـــن جانـــب مؤيدى مبادىء الثورة الفرنسية، كان من المحتوم أن يظهر شخص مثـــل يوهـــان جوتفريـــد هيردر ليعلن فى كتاباته الأولى أن الشعر الحقيقى لا يوجد إلا فى أعمال من هذا اللون.(٩)

ظهر موال طراد الفارس *chevy chase* فى عديد من كتب المختـــارات فـــى ذلـــك الوقت، بل إنه قد ترجم إلى اللاتينية، وقد سر عددًا من النقـــاد أن يخـــصص أديـــسون فـــى عددين(٧٠ و٧١ من **The Spectator** سبكتاتر فى مايو ١٧١١) ملفًا للرأى القائل بأنه مـــن الممكن اعتبار الموال قصيدة ملحمية . وفى هذا السياق يقول أديسون إن أصـــحاب الـــذوق السليم سيعجبون بهذه الأعمال لما فيها من سمات تسعد القراء من كـــل لـــون وحـــال"، وإن إعجاب العامة بها لا ينبغى أن يقصيها من إعجاب نقاد يتمتعون بقدرة أكبر على تقدير الأدب. وبينما يجد شافتسبرى وغيره أن الذوق العالى فى الأعمال هو معيار للرقى، فإن أديسون يقدم

(٨) Vico, *New Science*. (Bk 2, ch. 2) pp. 129-132.

(٩) Herder, Sämtliche Werke, V, pp. 160-6; and Lovejoy, 'Herder and the Philosophy of history', *Essays*. P. 167.

رأيًا أقرب إلى فكر أنصار حزب العمال من غيره؛ إذ يرى أن الأعمال البسيطة الصادقة يمكن أن تملك جمالاً حقيقيًا لمن يعرفون كيف يقدرون هذه الأعمال.

ويحاول أديسون أن يفصل هذه الأعمال عن أعمال الكتاب " القوطيين" الرديئة الذين يبرعون فى النظم (مثل مارتشال وكاولى) ويعجزون عن بلوغ الكمال الكامن فى بساطة الفكر الذى يوجد فى مواويل العامة فى أنحاء أوربا. ويستشهد أديسون كثيرًا بمقاطع من **طراد الفارس** وهو يقارنها بمقاطع من **الأنيادة *Aeneid*** لفيرجيل. ويستخدم فى مناقشته تقسيمات لوبوسو Le Bossu، ثم يخلص إلى القول "وهكذا نرى أن أفكار هذه القصيدة التى تتبع تلقائيًا من موضوعها، بسيطة دائمًا تصل أحيانًا إلى سمو لا يخطئ، حتى إن لغتها عمومًا شديدة التأثير وإنها فى جملتها مكتوبة بلغة شعرية صادقة، وإذا تذكرنا كم كانت مجلة **سبكتاتر** مؤثرة وذائعة الصيت؛، إذ تترجم إلى اللغات الأوربية الرئيسية وتنامى هذه الشهرة باستمرار طوال القرن الثامن عشر، عرفنا أن رأى أديسون ينبغى أن يعطى وزنه من التأثير والانتشار. وأن رفضه لوضع خط فاصل بين الفن الراقى والفن الشعبى. ومخاطبته للاستجابة الفطرية فى كل البشر، هذا الرفض وهذا التوجه لهما أبعادهما السياسية. فعلى الرغم من أن كلاً من شافتسبرى وأديسون ينشدان معيارًا طبيعيًا فى الجمال، فإن مفهوم شافتسبرى للجمال قائم على تقدير حار للطبيعة المنتظمة، وهى نتاج للخلق الهادف تشبه أكثر ما تشبه عملاً فنيًا راقيًا، لا يقدره إلا نخبة من الذواقة والعارفين، أما أديسون فينشد طبيعة تمكن للأعضاء الحقيقيين المنتمين 'لدهماء الأمة' من أن يعجبوا بأغنية وبشعر يخاطب المشاعر المشتركة بين كل البشر.

وفى مقدمة لمجموعة من الشعر القصصى الشعبى والأغانى الإنجليزية نشرت بين عامى ١٧٢٣ و ١٧٢٥، يقول كاتبها إن هوميروس لم يكن سوى مكفوف يبيع الأغانى القديمة بعد أن نظمها فى قصيدتين ملحميتين عظيمتين.

كانت المناظرة بين أنصار الرأيين المذكورين ذات أهمية وجدوى فى ظل حركة إحياء الشعر القصصى الشعبى، لا سيما أن الشعر القصصى الشعبى الذى يمتدحه أديسون كان جزءًا حيًا من الأدب الشعبى المعاصر له. وعندما عمد النقاد إلى تصنيف الموال الشعبى فى مرتبة الملحمة القديمة، فقد قصدوا رفع مكانة شكل شعبى، لكنهم بذلك حطوا من المكانة الخاصة للشاعرين هوميروس وفيرجيل. إن تصوير هوميروس على أنه بائع جوال للأغانى، لم يكن مستغربًا حتى فى أوائل القرن السابع عشر؛ وعلى الرغم من أن هذه الصورة المتواضعة كانت جزءًا من خطة الدفاع عن الشعر القصصى الشعبى، فإنها كذلك كانت جزءًا

من المعركة بين القدماء والمحدثين التى ربما وصلت ذروتها فى ثمانينيات القرن السابع عشر وتسعينياته، وامتدت مناوشاتها من القرن السابع عشر حتى الثامن عشر.(١٠) وربما ما كتبه المحرر فى تصديره لمجموعة الشعر القصصى الشعبى يحمل صدى معركة أدبية اندلعت حديثًا وقتها، كان طرفاها هودار دى لاموت Houdart de la Motte وآن داسيه Anne Dacier فى عام ١٧١٥ . يقول لاموت إن آلهة هوميروس ذكورًا وإناثًا فقدت دلالاتها عند الجمهور المعاصر، وردت داسيه دفاعًا عن عظمة هوميروس والقدماء. كان لاموت والمدافعون عن الأدب الحديث يحاولون تصوير الأدباء الكلاسيكيين الكبار على أنهم أدنى منزلة فى سياق يجعل الثقافة الرومانية والإغريقية ثقافة بدائية بالمقارنة بالعالم المعاصر واكتشافاته العلمية المذهلة.

وحتى القول بأن الشعر القديم هو منبع السمو وجد من ينقضه؛ إذ ظهر مذهب أدبى جديد يمنح هذه المكانة "للعهد القديم". فقد بدأ روبرت لوث Robert Lowth الذى انتخب أستاذًا للشعر فى أكسفورد عام ١٧٤١، بدأ محاضرات فى أربعينيات القرن الثامن عشر موضوعها ما وصفه "بالسمو الذى لا يدانى" فى الشعر العبرانى القديم. ويقول لوث إن شعر إسرائيل القديمة ينبع من الدين وإن أسمى الشعر ما استلهم الدين. وعلى الرغم من أن محاضراته محاضرات فى الشعر الدينى للعبرانيين لم تنشر باللغة الإنجليزية حتى عام ١٧٨٧، فإنها فى طبعتها اللاتينية عام ١٧٥٣ بالإضافة إلى مساجلاته مع وربرتون Warborton منحت أفكاره انتشارًا واسعًا. قرر لوث أن موضوع الشعر العبرانى ومادته أسمى من مادة شعر هومر و فيرجيل، ثم دعا إلى خلق نموذج لشعر وطنى لا يقوم على نماذج إغريقية ورومانية. وقد قرن دعواه بأن العهد القديم كان يحوى منظومة شعرية لكنها فقدت؛ لذا فقد دعا إلى نوع من النثر الشعرى الراقى، ثرى فى مجازه، ويستمد صوره من "الحياة العادية".(١١)

مهد هذا النقد لأعمال مكفرسن Macpherson وتشاترتن Chatterton ، فقد كان أول ما اكتشف جيمس مكفرسن عبارة عن عدد من الأغانى والشعر القصصى الشعبى غير المكتملة ونشرها فى عام ١٧٦٠. أو عندما بدأ فى عام ١٧٦١ فى نشر القصائد المنسوبة إلى أوسيان Ossian، فقد شملت هذه الاكتشافات المزعومة ما يمثل مادة الشعر الشعبى من أشباح وحروب وعنف وحب فى أسلوب يتمثل أسلوب الكتاب المقدس .

(١٠) أجرى أبى دى بواسروبير هذه المقارنة بين هوميروس ومغنى جوال فقير فى عام ١٧٣٤ ، انظر:
Antoine Adam, *Histoire de la literature française au XVII siecle* (5 vols., Paris, 1948-56), I ,III, V)

(١١) Lowth, Lectures, I. p. 37.

وإذا كانت الشخصيات التى تظهر فى الكتاب المقدس لا تدخل فى دائرة البدائية، فإن هذا القول لا ينطبق على المجتمع الذى ابتدعه مكفرسن ويحكمه شيوخ من الهمج.(١٢) وسلك توماس تشاترتن سبيلاً آخر. فقد زعم أنه اكتشف مخطوطات من العصور الوسطى بكنيسة نت مارى ردكليف فى بريستول، تحوى شعرًا لأدباء مجهولين. كان أشعر هؤلاء الشعراء المختلقين هو القس توماس رولى Thomas Rowley . وكما ادعى مكفرسن قام تشاترتن بترجمة بعض هذه الأعمال إلى الإنجليزية الحديثة، لكنه صاغ القصائد فى لكنة بمفردات وتراكيب ليظن أنها شعر إنجليزى كتب فى القرن الخامس عشر. ويبدو أنه استقى أغلب موضوعاته التى تدور حول الفرسان الشجعان والقسس المدللين المنعمين من تشوسر، ولكن العالم الذى صوره كان ينتمى أكثر ما ينتمى إلى صورة العالم الوسيط الذى رسمه المتحمسون لذلك العصر مثل هوراس والبول Horace Walpole. مات تشاترتن فى الثامنة عشر من عمره، ويمكن رؤية أعماله من أكثر من منظور، لكن محاولته بعث نوع قديم من الشعر تنتمى ولو جزئيًا إلى مفهوم البدائية. وإن لجوءه للماضى ليستوحى منه، لم يكن أبدًا من باب مناصرة القدماء، بل كان يسعى لجذب الاهتمام نحو الشعر المعاصر عن طريق اختلاق عالم تكون الحياة فيه مشبوبة بالمشاعر وألصق بالطبيعة من الحياة التى يعيشها قراؤه.

ظهر كتاب **آثار من الشعر الإنجليزى القديم** ***Reliques of Ancient English Poetry*** فى عام ١٧٥٦ فى الفترة بين نشر قصائد أوسيان وقصائد تشاترتن فى نهاية العقد ويسبق القصائد مقدمة نقدية طويلة عن مكانة الشاعر الراوى والشاعر المغنى بوصفهما أسلافًا للشاعر الحديث. أكد توماس برسى Thomas Percy، كما أكد أديسون على القيمة الشعرية للبالاد. أما تهكم جونسون Johnson على محاولة صياغة الحكاية الشعبية شعرًا واحتقاره لذلك الفن الذى أخذ فى الانتشار بوصفه شكلاً من الأدب، فينبغى أن يوضع فى سياق رفضه الانضمام إلى بيرسى فى اعتبار البالاد لونًا من الشعر. كان يراها شكلاً من الفن البدائى، ففى كتابه **حياة جراى** ***Life of Gray*** نجد نقدًا، لجراى بسبب تقليده للبداية المباغتة التى يتسم بها البالاد فى سياق نقده لقصيدة **The Bard** "الشاعر الراوى"، فيقول إنها " أدنى من مكانة قصيدة تنشد السمو". ومن الواضح أن جونسون كان يحفظ الشعر الشعبى عن ظهر قلب. وقد حث بيرسى على مراجعة المخطوط الذى مثل الأساس لكتاب آثار من الشعر الإنجليزى القديم، بل وعد أن يسهم بعدد من الملاحظات وبغض النظر عما يجد من متعة فى هذه الأشعار، اعتبرها منتجا حرفيا خارج حدود الشعر والنقد.

---

(١٢) Whitney, 'Primitivistic Theories' pp. 356 – 64.

على الرغم من الحماس الشديد لشعر القرون الوسطى وعلى الرغم من النجاح الذى حققه روبرت برنز Robert Burns فى ثمانينيات القرن الثامن عشر، ينبغى أن نذكر أن القارىء الإنجليزى لم يكن معتادًا على قراءة الشعر وفى يده معجم؛ فمسرحية آلان رامزى "Alan Ramsay" الراعى الرقيق المكتوبة باللكنة الاسكتلندية، ظهرت فى ترجمات عديدة فى نهاية القرن الثامن عشر حتى تتاح للقارىء الإنجليزى فى شكل مفهوم ، بل إن أغلب القراء يفضلون قراءة تشوسر فى صورة لغوية حديثة. قام بيرسى بتحديث ألوانه لهذا السبب. أما سلسلة "الأغانى الأفريقية **African Eclogues**" لتشاترتن التى تنتهى بحب – موت نارفا ومورد الجميلة، فتقدم البدائية دون مشكلات اللغة والتواصل التى وقع فيها مكفرسن فى "فنجال" **Fingal** وعلى الأرجح كان أكثر القراء يفضلون أن يستمتعوا بالبدائية دون مشقة المفردات الغريبة.

كانت قصائد مكفرسن على لسان شاعره أوسيان على ذيوعها وتأثيرها، شيئًا غريبًا، أما تشاترتن فقد تحول إلى بطل يرنو إليه شعراء زمنه، ولكن ليس من دليل على أن قراءه كثيرون.

وربما كانت أهم المناظرات حول الشعر البدائى تلك التى تناولت الطبيعة الشعرية للعهد القديم. وقد استشهد المتناظرون بلونجينوس Longinus بنصوص منه بوصفها نموذجًا راقيًا لما هو سام، ويعد هذا واحدًا من محاولات قليلة تربط بين البلاغة الكلاسية والأدب العبرانى. ويطرح ثيوفيلوس جيل Theophilus Gale فى كتابه "بلاط الأمميين" **Court of The Gentiles** (١٦٧١-١٦٧٧) نظرة تقليدية لهذا الموضوع. فاللغة البدائية مازالت تملك بعض عناصر الكلام الذى منحه الله لآدم فهو يتسم بالارتباط الوثيق بين الكلمة وما تشير إليه وقد استخدم مصطلح فيركو "أونوماثيسيا Onomathesia". ويقول جيل إن الروح الشعرية تجد أصدق تعبير لها فى شعر العهد القديم، وهو شعر يسمو بقوة تأثيره على الحماس الشيطانى الموجود فى الشعر اليونانى واللاتينى ولا يمكن أن يدانيه أى من شعر المحدثين الذين يعيشون فى عصر فاسد أعجزهم عن الإمساك بروح " البلاغة الجليلة الجزلة" الموجودة فى العهد القديم. ويقول جيل إن هوميروس استمد أغلب إلهامه من النبى موسى.

لم يكن افتراض جيل بوجود عناصر فى اللغة العبرانية للغة أولى تمتلك قوة سحرية لتسمية الأشياء بمسمياتها، لم يكن أمرًا غريبًا، بل إن من المهتمين بالأمر من قال إن لغة آدم تمثل لغة طبيعية حقة. وهى لغة يمكن الوصول إليها عن طريق بحث روحانى أو بإجراء تحليل عميق للعلاقات بين اللغات. وقد دلل هانز آرسليف Hans Aarsleff على وجود أوجه

تشابه محددة بين محاولة جوتفريد ويلهلم ليبنتز Leibniz إثبات وجود أصل واحد للغات من خلال المقارنات الأصولية الاشتقاقية للكلمات، ومحاولة جاكوب بوهمى اكتشاف اللغة الطبيعية التى استخدمها آدم فى جنة عدن. وقد أشار ليبنتز إلى أمثلة للتوافق بين اللفظ والمعنى Onomatopoeia (مثل : كلمة أنف Nose تنطق من خلال الأنف) تشير بدورها إلى روابط طبيعية بين صوت الكلمة، ولفظها، والمعنى المقصود. وتعكس مثل هذه الكلمات " اللغة الأصلية البدائية" التى كان يبحث عنها. ثم يقول "إذا كانت اللغة البدائية مازالت موجودة فى شكلها النقى الأول أو كانت محتفظة بسمات واضحة تدلنا عليها، فإن سر الارتباط بين ألفاظها ومعانيها؛ ذلك السر الذى نسعى لكشفه لا بد سيظهر، حتى نعرف هل أساسه مادى ملموس أو أنه "أمر تعسفى" يمكن لغير الخالق أن يفرضه أو يمنحه. وإذا سلمنا أن لغاتنا تستمد أصولها من لغة واحدة، فإنها، وإن اختلفت، بكل منها شيء من اللغة البدائية". ويسخر ليبنتز من نظريات بوهمى اللغوية وغيرها من النظريات ويصفها بالأفلاطونية، ولكنه قال بقولهم إن الهيروغليفية ربما كانت تمثل لغة فلسفية.

خلال القرن الثامن عشر بين ظهور عمل جيل والمناظرات التى دارت حول الشعر، صدر كتاب " **التاريخ النقدى**" فى عام ١٦٧٨ ليبث وعيًا جديدًا بطبيعة النصوص الكتابية المقدسة، وطريقة وصولها إلينا، ومصداقيتها. فبحلول عام ١٧٤١، بعد صدور كتاب وليام وربيرتون "**التراث المقدس للنبى موسى Divine Legation of Moses**"، كان فكر التنوير بنقده للحماسة غير العقلانية والخرافات، قد نجح فى خفض مكانة التاريخ اليهودى وتقليل أهمية اللغة العبرانية. يتعامل وربيرتون مع شعر العهد القديم بوصفه شعرًا بدائيًا لشعب بدائى. ويشير إلى الغلو فى استخدام المجاز وإلى ما يراه غموضًا فى هذه اللغة التى يعدها لغة غير مكتملة التكوين كلغات بعض الشعوب الهندية فى أمريكا. ويقرر وربيرتون أن اللغة تطورت من الحالة الفطرية قليلة المفردات حتى صارت لغات متعددة "معقدة" مثل لغات أوربا الغربية. أما المجاز والتشبيه والأليجورية أو القصة الرمزية Allegory فأشكال بدائية نشأت بسبب الافتقار للمفردات التى تسمح بتطور المفاهيم الصعبة. واللغة فى هذا الطور، كما كانت العبرانية زمن كتابة العهد القديم، قد تتسم بدرجة من العزة والقوة لكنها لا تملك مقومات إبداع أدب عظيم.

ذاعت أفكار وربيرتون، واكتسبت مقارنته بين الغلو فى استخدام المجاز عند الهنود الأمريكيين وكتاب **العهد القديم** بعدًا أنثروبولوجيا لمناقشته للشعر العبرانى تبعه بعده كتاب كثيرون. لكن أغلب الكُتَّاب الأوربيين غير الإنجليز وجهوا اهتمامهم للطرق التى تعكس اللغة

أو تصوغ أنماط الفكر وينطبق هذا على إتيان بونـو دى كونـدياك Etienne Bonnot de Condillac فى مؤلفه **مقال فى أصل المعارف الإنسانية** الذى صدر فى عـام ١٧٤٦ بعـد كتاب وربيرتون بخمسة أعوام.

ويتفق كونديالك مع ليبنز فى أن الزمن الذى استغرقه البشر ليملكوا لغة، أطول كثيرًا مما يفهم من سفر التكوين. وعلى الرغم من أنه يبنى مقولاته على رفض جون لوك للأفكـار الفطرية، فإن كونديالك يرى أن لوك لم يدرك أن البشر قادرون على إنتاج الأفكار لوجود صلة قوية فى عقولهم بين الذاكرة والتخيل، وتعمل هذه الصلة عن طريق مجموعة من العلامـات أهمها اللغة المنطوقة.

وخروجًا من أى جدل دينى يسلم كونديالك بأن الرب وهب اللغة لآدم وحـواء، ولكـن موضوعه أصل اللغة، ولهذا يبدأ تصوره بطفلين، ذكر وأنثى، معـزولين لـيس لـديهما أى معرفة بالإشارات اللغوية. وتستدعى صورة تطور اللغة والعقل النشوء البطىء لنظـام مـن العلامات يضم الإشارة البدنية والرقص والموسيقى، والألفاظ. ويقتبس كونديالك مـن دو بـو Abbe du Bos عندما يذكر أن المسرح الإغريقى والرومانى، كما نراه فـى المخطوطـات التى وصلت إلينا، يحمل عناصر من منظومة العلامات المقصودة. فالتعبيرات البدنية كانـت كثيرة ودقيقة فى التمثيل وفى الخطابة الرومانية. حتى إن ممثلا مشهورا قـرر أن يـستعين بممثل أدنى منه ليلقى الكلمات بينما يؤدى هو التعبيرات البدنية. ويتصور كونديالك أن فـصل هذه المنظومة من العلامات إلى عناصر مستقلة – الموسيقى دون كلمات، الشعر دون رقص، وتعبيرات بدنية ورقص دون كلمات – كان خطوطًا أو خطوات مبدعة فى العالم القديم. ويرى دو بو أن الرقص القديم والتعبيرات البدنية والدراما القديمة كانت شيئًا عبقريًا، ولكن كونديالك وربيرتون كانا يعتبرانه منظومة بدائية، ورأيهما أن بربرية الغلو فى استخدام المجاز قد حـل محلها نوع أرقى من الشعر، وكلما حلت الكلمات محل تعبيـرات الوجـه زادت مـن قـدرة الإنسان على التفكير وطورتها.

وبعد تسعة أعوام، ألقى روسو Rousseau بشكوكه حول فكـرة التقـدم الإنـسانى. وطرح تصوراته عن السبل التى بدأ الإنسان الهمجى بها استخدام اللغة للتعبير عن رغباتـه وعن المتعة التى كان يجدها هذا الهمجى فى اللهجة الشاعرية التى – لابد – كانت أقوى مما يوجد فى أى لغة حديثة؛ فقد كانت هذه اللغة موجودة، قبل الفساد الـذى أحدثتـه مؤسـسات المجتمع، ومن ثم كانت أقرب للمشاعر والرغبات الإنسانية الفطرية وكما ينشد بوهمى فـإن تلك اللغة كانت أقرب إلى المنبع الأنقى، ولكن هذا المنبع عند روسو لم يكن الرب بل الطبيعة

نفسها. ويثنى هردر على ذلك، فيقول فى عام ١٧٧٢ إن اللغة التى بدأت بشعر موغل فى المجاز، لابد أن تكون نتاجًا لأسلوب حياة بشرى شديد الخصوصية وليس هبة مباشرة من الرب. مع ذلك يرى هردر Herder أن الشعر القصصى الشعبى وقصائد أوسيان والأوديسة والإلياذة والعهد القديم، كلها منابع عظيمة للإلهام الشعرى. وإن ذكره لهذه الأعمال فى فئة واحدة، يشير إلى أنه يراها جميعًا إفرازًا لعبقرية بدائية سامية، وإن هذا الربط بينهما ليستحضر ربطًا مماثلاً فى أذهان النقاد المعاصرين.

ومن اللافت للنظر أن هيو بلير Hugh Blair الذى كتب تعليقًا مطولاً عن قصائد أوسيان يشير إلى ما يسميه "الأسلوب الأمريكى" (أى الأسلوب الخطابى عند الهنود الأمريكيين) يجمع بين الإيجاز والصور المجازية المفصلة.

هذا الاحتفاء بالمجاز لقى احتفاءً آخر على يد أصحاب الاتجاهات الجديدة فى أسلوب الشعر وفى النقد؛ فتقدير السمو فى الشعر والخيال الذى كان مزدهرًا فى العصر الإليزابيثى عاد ليعلو على الأصوات التى تصم المجاز بالغموض، وطرح ذلك فى عصر الاسترداد والملكية وبداية القرن الثامن عشر. وقضى هذا الإعجاب على دعاوى وربرتون بغموض المجاز وبدائية الشعر العبرانى، فى عام ١٧٦٥. وكان ذلك على يد روبرت لوث، الذى ذكرنا أنه ألقى ونشر سلسلة من المحاضرات عن الشعر العبرانى فى جامعة أكسفورد، واستطاع لوث أن يثبت سوء فهم وربرتون للنصوص العبرانية ، وأن الشعر العبرانى أبعد ما يكون عن البدائية ، بل إنه أعظم ما أنتج من شعر وأنه شعر السمو الدينى. رسم عدد كبير من كتاب عصر التنوير صورة اليهود فى إسرائيل القديمة على أنهم غارقون فى الشرك والخرافة. إلا أن اتخاذ العهد القديم نموذجا لأعمق ألوان الشعر، كان له تأثيرات وانعكاسات كثيرة على أدب النصف الثانى من القرن؛ فقد علت قيمة السمو البدائى بوصفه قوة جمالية مهمة فى التصوير وفى الشعر.

لم يكن وربرتون على صواب فى رأى معاصريه فيما قال عن الكتابة؛ فقد اتفق وربرتون مع بيكون Bacon، وعدد من النقاد بعده، على أن اللغة الهيروغليفية شكل بدائى من أشكال الاتصال، حلت محله حروف الهجاء التى تمثل المنظومة الصوتية البشرية. ولم يبد فى هذا اهتمامًا بإشارة لوك إلى أن الصور التى تكون الهيروغليفية قد تمثل شكلاً أرقى للاتصال. كما تجاهل هذا الرأى الشائع الذى قال به ديفو Defoe وغيره من أن الكتابة كانت منحة إلهية إلى البشر، صحبت ألواح التشريع. وإذا كان المسيحيون الأصوليون يرون فى نظام الهجاء الصوتى أمرًا معجزًا، فقد كان للهيروغليفية مكانة خاصة بين من كانت معتقداتهم

ترتبط بما هو مقدس وسرى. أما المعجبون بجاكوب بوهمي ومنهم وليام لو William Law، ومنهم جاكوب بريانت Jacope Bryant فقد كانوا يبحثون عن الحلقة المفقودة التى ستوضح الصلة بين كل الأديان القديمة، هؤلاء كانوا يرون فى الهيروغليفية شكلاً من الاتصال غامضًا وخفيًا ويجسد أفكارًا لا يمكن للكتابة أن تعبر عنها. مثل هذا العنصر جذبًا للباحثين عن أسطورة جامعة تفسر مسيرة التاريخى الروحانى، كما مثل استعصاء الهيروغليفية على الفهم عنصر جذب آخر للمزاج الشعرى فى نهاية القرن.

وفى نهاية الفترة التى نتناولها، أخذت أفكار روسو وكونديلك عن التكوين البدائى للغة اتجاهات مغالية حتى كانت هدفا للسخرية. ففى بريطانيا تلقف لورد مونوبودو Lord Monoboddo تعليقات روسو عن قرد الأورانجوتان ووصفه بأنه إنسان دون لغة، ثم بنى عليها نظريته التى تقول إن اللغة ليست خلقا طبيعيًا على الإطلاق بل من إبداع الإنسان المتحضر، كما تبع منهج كونديلك فى دراسته الأطفال الهمجيين. ويتفق مونوبودو مع القول بأن الإنسان بدأ الكلام بمحاكاة أصوات الطبيعة لكنه رفض تأكيد كونديلك أهمية الإشارات البدنية (لغة الحركة Language of Action) فى المرحلة الأولى للتواصل بالإشارات، فيرى أنه بمجرد أن بدأ الإنسان فى استخدام الكلمات صار مخلوقًا يختلف تمامًا عن إنسان الغابات الهمجى. أما فى أوربا، خارج إنجلترا، فقد أسهم فى المناظرة أحد المعجبين بكونديلك ولورد مونوبودو، وهو يوهان جونفريد هيردر، وذلك بمصنفه "**مقال فى أصل اللغة**" ١٧٧٢. ويرى هيردر أن اللغة هى " لغة الشعور"، وهى فطرية فى الإنسان وفى الحيوان. فمن أبسط الأصوات التى تعبر عن المشاعر تأتى اللغة. يضع هيردر لغات الأمم الهمجية أمامه حين يؤكد أن هذه الأصوات المعبّرة تظل " الغذاء الحقيقى" الذى تعيش عليه "جذور اللغة". وكما عبر من سنوات قليلة عن إعجابه بقصائد أوسيان، نجده الآن يمتدح الشعر والموسيقى لدى هنود أمريكا بوصفها تجسيدًا " للغة الطبيعة". ويقول إنه لا يمكن اختزال اللغة فى عدد من الأصوات والكلمات الأساسية؛ فلكل لغة تفردها، وهى نتاج الشعب الذى يتكلمها، ثم يقول إن شعر الشعوب الهمجية كان يحرك مشاعر كثير من سامعيه الأوربيين إلى حد البكاء.

ويرى هيردر أن تصورات كونديلك وروسو غير كاملة؛ فالتفكير واللغة من فطرة الإنسان التى تصاحبه وإن نشأ خارج المجتمع. أما المجاز الذى يصفه وربرتون بالسذاجة، وشمل ذلك كتاب العهد القديم والأمم الهمجية، فإن هيردر يعلى مكانة البدائى فوق فن عصر التنوير المصقول، ويقول إن هذا المجاز هو منبع الشعر العظيم.

تمتعت فكرة البدائية بمكانة خاصة فى الفترة بين عام ١٦٦٠ و ١٨٠٠، ولم يتراجع الاهتمام بها فى القرن التالى. ولكن المثال البدائى الذى سيصل الرومانسيون إلى حد تقديسه، كان كتاب القرن الثامن عشر يستخدمونه سلاحًا تهكميًا على المركزية العرقية الأوربية، فقد كان كتاب القرن الثامن عشر وقراؤه يؤمنون بأن الطبيعة هى ممثل الوجود الإلهى، ومن هنا سلموا بأن كل ما هو طبيعى وبدائى له قيمة لم تدنس، وإذا كان "**مقال فى عدم المساواة**" لروسو (١٧٥٥)، أشهر عمل عن البدائية فى تلك الفترة، قد حظى بهذه المكانة؛ لأنه يقدم أوضح تعبير عن قلق مفكرى القرن الثامن عشر بشأن ما كان يسمى "الترف" وعن أملهم فى استمرار تطورات العلوم واتساع ما يمكن أن نسميه بالحرية الأخلاقية. فالمرحلة الثالثة لتطور الإنسان عند روسو، وهى الفترة التى لم تدمر فيها سعادة الإنسان، عن طريق الفروق فى الملكية، وثورة اكتشاف المعادن واستخدامها، والزراعة، يرى فيها روسو الإنسان "حرًا" وصحيح البدن، وأمينًا؛ وسعيدًا، فإذا وجد بعض قرائه أن حرية المرحلة الأولى قبل ظهور اللغة، فضلاً عن الكتابة، أشد جاذبية من الحضارة المعاصرة، فلم يكن روسو ليعارض تلك النظرة. ففى مقال لكاتب ساخر عن ولد همجى وجد فى عام ١٧٢٥ يقول المؤلف إن ذلك الولد ربما يقود أتباعه ليعيشوا على الخضروات فى الغابة. وفى عام ١٧٥٥، وهو العام الذى صدر فيه " مقال" روسو، لم تكن هذه الفكرة لتلقى مثل هذه السخرية. وقد تحول النقد من التهكم على دعوة أديسون وتحمسه للمواويل فى بداية القرن الثامن عشر ليرى جوهر الشعر فى الإيجاز ومجازية أسلوب المجتمعات الأقل تحضرًا.

الفصل الحادى والعشرون

إحياء القرون الوسطى والأدب القوطى

بقلم : بيتر سابور

إحياء القرون الوسطى والأدب القوطى

يعود نقد القص القوطى فى الإنجليزية إلى عام ١٧٦٥م حين نشرت أولى العروض الأدبية لرواية هوراس والبول Horace Walpole الرائدة فى مجال القص القوطى **قلعة أوترانتو**، ولا يمكن تحديد تاريخ إحياء طرز القرون الوسطى التى ألهمت والبول روايته، لكن ظهر احترام جديد لأدب القرون الوسطى فى كتاب رتشارد هيرد Richard Hurd **رسائل حول الفروسية والرومانسية** عام ١٧٦٢م، وفى الطبعة المنقحة لكتاب توماس وارتون Thomas Warton **ملاحظات حول الملكة** فى نفس العام. وينصب اهتمام هذا المقال على أعمال نقاد أواخر القرن الثامن عشر ممن تناولوا أدب القرون الوسطى وعلى المقلدين المعاصرين لأدب القرون الوسطى مثل مكفرسون Macpherson وتشاترتون Chatterton وعلى القص والدراما القوطية، لكن تلخيص الاتجاهات نحو أدب القرون الوسطى بين عصر عودة الملكية وستينيات القرن الثامن عشر يمثل خلفية ضرورية لفهم ما أعقب ذلك من تطورات.

فى مقدمة ترجمته لكتاب **تأملات فى فن الشعر لأرسطو**(١٦٧٤م) لرابان Rapin، كتب توماس ريمر Thomas Rymer فى فقرة عن العصور الوسطى وصفها بأنها عصور الحكايات والقصائد الغنائية واللازمات المتكررة، بحيث لا يراها أهلا للاهتمام النقدى، كما ذكر تشوسر Chaucer الذى "لم تكن اللغة فى عصره قادرة على إبراز أى شخصية بطولية" (الأعمال النقدية). وكان ريمر أكثر صراحة فى كتابه **عرض موجز للتراجيديا** (١٦٩٣م)، الذى ازدرى فيه من كتبوا قبل تشوسر لتكلفهم، وعلى الرغم من أن الفضل يعود إلى تشوسر فى إدخال المفردات الفرنسية واللاتينية إلى اللغة الإنجليزية فقد "احتفظت لغتنا بنوع من الغلظة ظل عالقًا بها لفترة طويلة بعد تشوسر" (الأعمال النقدية).

وعلى الرغم من أن ريمر بآرائه غير التقليدية عن شكسبير يعتبر فى الوقت الحالى ناقدا غير تقليدى إذا لم نقل غير واقعى، كانت آراؤه عن أدب القرون الوسطى ممثلة لعصره، فعام ١٦٦٨م، نشر كل من دينام Denham

وولار Waller قصائد تصف تشوسر بأنه ضوء عابر فى ظلام القرون الوسطى[١]. ويرى معظم نقاد عصر العودة وأوائل القرن الثامن عشر أنه كانت هناك صعوبات جمة فى فهم إنجليزية القرون الوسطى، وفى مقاله **تاريخ أعظم شعراء الإنجليزية** (١٦٩٤م)، أسف أديسون Addison لصعوبة لغة تشوسر:

ألقى الزمن طبقة من الصدأ على ما نظمه الشاعر

وجعل لغته بالية وأخفى موهبته الشعرية

وعبثًا حاول أن يمزح فى طريق غير ممهد

حاول أن يثير سخرية قارئيه بلا جدوى

وبصورة عامة كانت الصعوبة أكثر فى فهم شعراء القرون الوسطى مثل جاور Gower ولانجلاند Langland وليدجيت Lydgate، ومن ثم لاقوا اهتماما أقل مما حصل عليه تشوسر. ولم يشتهر سير جاوين والفارس الأخضر إلا فى أوائل عام ١٨٢٤[٢]. ومع ذلك فقد تم توجيه نقد صريح ومباشر لأدب القرون الوسطى قبل عام ١٧٦٠. وكان درايدن Dryden أهم نقاد عصر الإصلاح، واحتوت مقدمته لكتاب **الحكايات فى الماضى والحاضر** (١٧٠٠م) على مناقشة موسعة لتشوسر. وبعد أن عقد درايدن مقارنة بين تشوسر وأوفيد وبوكاشيو، جاءت المقارنة لصالح تشوسر؛ إذ وصفه بأنه أبو الشعر الإنجليزى (القصائد الدرامية، الجزء الثانى)، لكنه تناول نقاط الضعف المتعددة عنده، وبعد أن أعاد درايدن كتابة الحكايات لتشوسر بالإنجليزية الحديثة، وجه إليه النقد لأنه اختار بعض الحواديت التى لا يفوح منها أى فحش، (الجزء الثانى). وقد وُجهت الانتقادات إلى تشوسر بسبب بذاءة أسلوبه، واتبع درايدن نهج عهده ووصف لغة تشوسر بأنها لغة لا يفهمها إلا كبار المثقفين، ووصف تشوسر بأنه جوهرة يجب إزالة الشوائب من عليها حتى تلمع ويسطع ضوؤها (الجزء الثانى). ومما يدعو للعجب أن أعمال تشوسر صارت أكثر غموضا بعد أن أعاد درايدن كتابتها.

---

(١) p.244 راجع أسبرجون، *Chaucer Criticism* p. 244.

(٢) تمت مناقشة *Sir Gawain* لأول مرة عن طريق رتشارد بيراس فى تحقيقه لكتاب *History of English Poetry*. P. 17n. لمؤلفه توماس دوتون (لندن، ١٨٢٤) الجزء الأول .

مثل درايدن شعر بوب وهو أحد المتعصبين لأعمال تشوسر بالحاجة إلى تحديث بيت الشهرة إلى قلعة الشهرة (١٧١٥)، وفى **مقال فى النقد** (١٧١١) انتقد بوب لغة تشوسر التى عفا عليها الزمن كما ازدرى زيادة الغموض عند درايدن، وبعد مضى قرن من الزمن كما سنرى، بدا تشاؤم بوب غير مبرر ؛ نظرًا لزيادة الاهتمام بأدب العصور الوسطى.

يبدى أديسون نظرة أقل تقليدية للقرون للوسطى فى مقالات ثلاثة فى مجلة **سبكتاتر** عام ١٧١١؛ حيث أثنى على "**طراد الفارس**" و"**طفلان فى الغابة**"، وبالطبع لم يكن أديسون أول من تحمس للقصائد الغنائية فى القرون الوسطى، فعام ١٥٨٠ عبر سيدنى فى كتابه **اعتذار للشعر** عن سعادته بـ **طراد الفارس**. والغريب ليس سعادة أديسون بالقصائد الغنائية القديمة بل تخصيصه مقالتين لتحليل مثال واحد، فقارن بين بعض الأجزاء من "**طراد الفارس**" وفقرات من **الأنيادة**، مؤكدا أن كلا العملين يقدم نوعًا واحدًا من العبقرية الشعرية. وفى مقالته التالية عن "**طفلان فى الغابة**" وجه أديسون نقدًا يتسم بمزيد من الصراحة، ويعترف بوجود تبسيط مفرط فى النظم بأسلوب عقيم حتى إن اقتباس أى جزء منه سوف يبدو مخططًا لتحويلها إلى أضحوكة. ويعود أديسون ليقرر أنه بالرغم من العيوب والثغرات فى لغة القصائد الغنائية؛ فهى تستهوى من يتمتعون بذوق طبيعى نقى وصافى، وفى الفقرة الختامية التى غلب عليها النقد اللاذع يتعرض أديسون لبعض المواهب الفذة لعصره ممن يشعرون بقوة ما تدفعهم نحو السخرية من "جمال الطبيعة" فى القصائد الغنائية للقرون الوسطى.

وعلى العكس من توماس برسى وغيره من النقاد فى أواخر الثامن عشر، أبدى أديسون إعجابه بالقصائد الغنائية للقرون الوسطى، وكان إعجابه نابعا من السمات المشتركة لهذه القصائد مع الأدب الكلاسيكى أكثر من السمات التى تنفرد بها أصلا، إلا أن رأيه كما ورد فى الفقرات الختامية كان عرضة للنقد، وقد أثارت المقارنات التى عقدت بين فيرجيل ومؤلفى القصائد الغنائية مجهولى الهوية عام ١٧١١ سخرية كثير من القراء. وكان وليام واجستانى من بين الذين سخروا من مقاليه الأولين. وقد كتب **تعليقًا على تاريخ عقلة الأصبع** (١٧١١) وهو كتيب يمتدح كتاب تاريخ عقلة الأصبع بصورة هزلية استخدم فيه أسلوب المقارنات الكلاسيكية نفسه الذى اتبعه أديسون.

وكان جون دينس من بين الذين ردوا على أديسون، وعلى الرغم من أن مقالته "**البساطة المفرطة فى النظم الشعرى**" كتبت بعد أيام قليلة من ظهور عدد مجلة **سبكتاتر** يتحدث عن **طراد الفارس**، فإنها لم تنشر إلا عام ١٧٢١. وقد وجه دينس "سهام نقده إلى السذاجة والتكلف والمبالغة" (الأعمال النقدية، الجزء الثانى) فى القصائد الغنائية القديمة. وسلط صمويل جونسون – المعروف بمعاداته الشديدة لإحياء طرز القرون الوسطى– الضوء على هذا النقد فى كتابه **حياة أديسون** (١٧٨١)؛ حيث يقول "ليس هناك كلام منمق أو تكلف فى طراد الفارس، لكن برود وسذاجة جافة" (الحياة، الجزء الثانى). وحينما نشرت مختارات من القصائد الغنائية القديمة مجهولة المؤلف فى ١٧٢٣– ١٧٢٥، أى بعد عامين من مقال دينس، نشرت مقالات ترجع الأغانى القديمة إلى أسباب تاريخية وليست أدبية.

ولم تكن الدراما أحسن حالا من القصائد الغنائية؛ حيث لم تجد كثيرًا من المؤيدين قبل أواخر القرن الثامن عشر. وكان رايمر يتحدث بلسان عصره حينما انتقد – بل ازدرى – التمثيلية الأخلاقية فى كتاب **عرض موجز للتراجيديا** (١٦٩٣) وتجاهل نماذج واقعية.

يمثل كتيب جيمس رايت ***Historia Histronica*** (١٦٩٩) تقدما ملحوظا فى المعرفة والنظرة النقدية. استخدم رايت فى هذا الكتيب أسلوب المقارنة بالأعمال الكلاسيكية وهو بذلك يسير على نهج درايدن حينما تناول تشوسر وعلى نهج أديسون حينما تعرض للقصائد الغنائية . ويختتم رايت الكتيب قائلا: "تتشابه بداية المسرحيات فى إنجلترا إلى حد كبير مع بداية المسرحيات فى اليونان وفن المونولوج" وساعدت **مختارات من المسرحيات القديمة** التى ألفها دودسيلى (١٧٤٥ – ١٧٤٦) على توافر كثير من الأعمال الدرامية لأول مرة، إلا أن تعليقاته النقدية التى كتبها فى "مقاله التاريخى الموجز حول نشأة المسرح الإنجليزى وتطوره" كمقدمة للأجزاء الاثنى عشر كانت تسيطر عليه نغمة التعالى (وعدم الدقة). وانتقد دودسيلى المسرحيات الخارقة لكنه وجد بعض الحرفية والبراعة فى المسرحيات الأخلاقية التى ظهرت مؤخرًا؛ حيث كانت تحتوى على قصة وعبرة (الجزء الأول)، لكن ظهر أن دودسيلى لم يكن ملما بالموضوع الذى

يتناوله حين كتب "إنه من دواعي سروري أن أكون أكثر دقة ، ولكن حينما لا يتوفر للفرد المادة يصبح المبنى هشاً".

وبالمثل لم ينضج نقد رومانسية القرون الوسطى فى الإنجليزية قبل أواخر القرن الثامن عشر وتأخر كثيرًا عن نظيره الفرنسي. ويرصد بيردانيال هيوت في كتابه **ملامح أصول الرومانسية** (١٦٧٠) – الذى ترجم إلى الإنجليزية عام ١٦٧٢– تطور القصة النثرية فى الفترة ما بين القرون الوسطى إلى القرن السابع عشر. وتعرض نقاد فرنسيون آخرون مثل كونت دوسيلوس وجى. بى دولاكزورن وبول هنرى مولى للأعمال الرومانسية بشكل أكثر تفصيلاً. وكما يلاحظ آرثر جوهانستون "كان هناك تقليد راسخ لا يكاد ينكسر وهو دراسة بدايات الأدب الفرنسى فى الفترة ما بين أواخر القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر. وتدين أعمال النقاد الإنجليز الذين ظهروا فى أواخر القرن الثامن عشر بالفضل إلى الأعمال الفرنسية أكثر من أسلافهم الإنجليز ويظل السبب الذى دفع النقاد لدراسة أدب العصور الوسطى فى ستينيات القرن الثامن عشر مجهولاً وخاضعًا للتخمينات. أسهم تطور مفهوم النسبية التاريخية فى التغلب على الظلم الطويل الذى تعرض له أدب القرون الوسطى كما أسهم أيضًا فى دراسة أعمال القرون الوسطى دون الإحالة والمقارنة بالمقاييس الكلاسيكية. وهناك فترة زمنية تصل إلى خمسين عاما تفصل بين شعر الإخوان وتون وأبوهم توماس وتون الأب وبين النقد الذى وجه بعد ذلك إلى هذه الأعمال وهذا يعنى أن الاهتمام الإبداعى بالقرون الوسطى الذى ظهر على أولئك الشعراء وشعراء غيرهم مثل جرى وكولين قد سبق الدراسة التحليلية لهذه الأعمال.

وعند إجراء هذه الدراسة، تبين وجود سمة مهمة فى نقاد ستينيات القرن الثامن عشر تميزهم عن سالفيهم. وتتمثل هذه الميزة فى الكتالوجات المنشورة لمخطوطات القرون الوسطى وسهولة الوصول إلى هذه المخطوطات نفسها. وأسهم افتتاح المتحف البريطانى فى يناير ١٧٥٩ فى توفير مجموعة مخطوطات السير روبرت كوتن ومخطوطات هارلين. ويؤكد آرثر جوهانستون أن **كتالوج مجموعة مخطوطات هارلين** الذى يعود تاريخه إلى ١٧٥٩ ونشر ١٩٦٢ يعتبر "أداة فى غاية الأهمية لأدباء القرون الوسطى"، وقاد بيبرس ووارتون ورتيسون إلى معرفة الكثير من الأعمال الرومانسية لأول مرة. ولعب **فهرس كتالوج**

هارلين الذى وضعه توماس أستل ونشر عام ١٦٦٣ دورًا لا يقل أهمية فى هذا الصدد. ويعترف برسى فى رسالة بعث بها إلى رتشارد فارمر فى ١٠ يناير ١٧٦٣ قائلاً إنه لولا هذا الفهرس "لكانت المجموعة عديمة القيمة (رسائل برسى وفارمر) وكانت إحدى السمات التى تميز بها عصر إحياء طرز القرون الوسطى عودة التقدير والاحترام لتشوسر. وفى كتابه **ملاحظات حول الملكة** (١٧٥٤)، كان توماس وارتون أول من أضاء الطريق وتبعه الباقون. واشتكى توماس من أن تقدير واحترام تشوسر يعود الى أنه شاعر قديم وليس شاعرًا قديرًا ومن ثم تناول القصائد من حيث (إنها أعمال إبداعية) تحضن بين طياتها ما لم تستطع العصور التالية أن تدانيها من حيث روح الدعابة الحقيقية والشفقة والسمو الأدبى.

وفى الطبعة الثانية من كتاب **ملاحظات** (١٧٦٢) استرسل وارتون فى مدح تشوسر مضيفًا إلى الفقرة التى ذكرناها جملة تعبر عن الاتجاه الجديد الذى يتمثل فى دعم القرون الوسطى وقوتها فى ستينيات القرن الثامن عشر. وجاء فيما قال "حينما نحلق فى أخلاقيات تشوسر القديمة (وأسلوبه الرومانسى) وجفاف تصويره وبساطة تعبيره، ننتقل إلى أرض الأحلام حيث نشعر بلذة تداعب الخيال" (الجزء الأول). وبعد حوالى عامين، استخدم توماس جراى نفسها المصطلحات فى وصفه تشوسر ومعاصريه حينما كان يؤرخ للشعر الإنجليزى. كتب جراى عن ليدجات قائلاً " حينما نقارن بين مؤلفنا وتشوسر من حيث الصور المرعبة، فإن تشوسر له الغلبة"[٣]. ويمتدح كل من وارتون وجراى تشوسر بسبب بساطته التى حاول أديسون أن ينفيها عنه فى تعليقه على القصائد الغنائية للقرون الوسطى. وبدلاً من أن يقوما بمقارنة كتاب القرون الوسطى بفيجيل، تعقبا السمات الفريدة التى كان يتمتع بها تشوسر.

لم يسلم الاتجاه الجديد نحو أدب القرون الوسطى فى ستينيات القرن الثامن عشر من التحدى. وأصر بقية النقاد على غموض تشوسر بالرغم من تضاؤل هذه الانتقادات بشكل واضح بعد نشر طبعة توماس تايرويت لكتاب **حكايات كانتربرى** فى ١٧٧٥ – ١٧٧٨ التى كانت تحتوى على نص دقيق الى حد معقول ومسرد بالكلمات. ومع ذلك استمر تحويل نصوص تشوسر إلى لغة حديثة. وفى الجزء

(٣) p. 217. كتاب جراء المشهور – استشهاد من بروير – (Chaucer Heritage)

الثانى من كتابه **مقال حول عبقرية بوب وأعماله** الذى ألفه عام ١٧٦٢ ونشره عام ١٧٨٢، امتدح جوزيف وتون بوب لأنه حذف أو لطف من حدة لغة وأسلوب تشوسر الجاف والوعر الذى ورد فى **حكاية زوجة من باث** (المال، الجزء الثانى). وكتب هوراس والبول خطابا عام ١٧٨١ إلى وليام ماسون رفض فيه طلبه للطبعة الأولى لعام ١٥٣٢. وجاء فى رسالته "إننى جرمانى لدرجة أننى أفضل معالجات درايدن وباسكرفى لتشوسر على كتابات تشوسر الأصلية (الرسائل، المقدمة)" وقد أسهم هذا التفضيل فى إحياء طرز القرون الوسطى. وبدلاً من دراسة الأعمال الأصلية التى ألفت فى القرون الوسطى، أعاد والبول والنقاد القوطيون كتابة هذه الأعمال لملاءمة الأذواق الحديثة.

وظهر اتجاه أقل وضوحًا يتناول العصور الوسطى فى **رسائل حول الفروسية والرومانسية** (١٧٦٢) لهيرد. وكما ذكر عدد من النقاد المحدثين "كان ادعاء هيرد للأصولية هشًا"؛ حيث إنه يعترف بنفسه فى الرسالة الرابعة أن ملاحظاته عن رومانسية القرون الوسطى تدين بالفضل إلى **مذكرات حول الفروسية القديمة** (١٧٤٣ – ١٧٤٦) لسانت باليى. وكسالفه الإنجليزى، أظهر هيرد عدم معرفته بالنصوص نفسها. ويعتقد لورانس لبكينج، وهو من أشد نقاد هيرد، أن تقدير هيرد لأرض الجنيات والخيال واللامعقول والهياج كان يتسم بالإخلاص إلا أنه يتعارض مع البحث الموضوعى عن تاريخ القوطية (التنظيم ص ١٥٣) وكانت معرفة هيرد بأدب القرون الوسطى معرفة ضئيلة ومع ذلك فإن رسائله وضعت البذور. ومن البداية، تحدى هيرد الموازنة السائدة بين القوطية والبربرية ويطالب " بما هو أكثر وضوحًا من جرمانية الفروسية" (الرسائل ص١). ونظرًا لأن هذه الأعمال قد أرسلت إلى شخص مجهول ومن ثم تشبه رواية رسائلية، فإنها تبدو كأنها مقدمة ومؤشر للرواية القوطية أكثر منها أعمال أدبية جادة. وفى تصويرها لهيرد بأنه "المهرطق الشجاع" أدركت **كريتيكال رفيو** (١٧٦٢) الطبيعة الإبداعية لأعماله. ولم يصور أى ناقد قبل ذلك أدب القرون الوسطى بهذه الروعة أو يوحى بأننا حينما نقرأ هذه الأدب " فنحن نطوف أرض السحر" (الرسائل ص ٥٤). وعلى النقيض من هيرد الذى تجاوزت توقعاته قراءته البسيطة للنصوص البدائية، اعتمد برسى فى إحياء نهضة القرون

الوسطى على وثيقة واضحة هى نسخة من ورقة محرفة أنقذها برسى – طبقًا لما قاله برسى نفسه – من يد خادمة كانت على وشك إحراقها (٤).

وأثارت المنهجية التى اتبعها برسى فى تحقيق النصوص جدلاً واسعًا لا يزال مستمرًا حتى الآن. واتهمه منافسه اللدود جوزيف ريتسون الذى عاش فى القرن الثامن عشر بالخداع والتزييف وادعى فى كثير من المناسبات أن تلك الورقة من تلفيق برسى نفسه. لكن ريتسون لم يكن محقًا فى هذا؛ لأن الورقة مازالت موجودة فى المكتبة البريطانية. ولكن حنقه ونقده لمعالجة برسى للنصوص له أحيانا ما يبرره. وقام برسى بمهمة يحسد عليها حينما حاول التوفيق بين المتطلبات المتضاربة للنقاد – مثل ريتسون– الذين توقعوا أمانة شديدة للنصوص الأصلية وبين قاعدة القراء الذين يرغبون فى المتعة الأدبية أكثر من رغبتهم فى الحصول على "معلومات أثرية". وحتى وليام شينستون – الذى كان يعشق جمع الآثار، وكان متحمسًا للقصائد الغنائية، وشجع برسى لسنوات طويلة على خطته لنشر الأعمال التراثية – قد أخبر بائع الكتب روبرت دودسيلى عن شكوكه من حصول ذلك العمل على قبول جماهيرى.

وجاء فيما قال "آمل أن يحصل هذا العمل على القبول الجماهيرى ، لكننى لست متفائلاً ؛ لأنه كان يجب على برسى أن يوجز من ملاحظاته ويكثر من تعديلاته ويرد كل القصائد الغنائية التى ليس لها أى ميزة سوى أقدميتها (٢٠ نوفمبر ١٧٦٢، رسائل دودسيلى)(٥).

ثبت أن مخاوف شينستون من فشل الأعمال التراثية فى تحقيق القبول الجماهيرى لا أساس لها. فعام ١٧٧٤ صدرت الطبعة الرابعة من الأعمال الأثرية لتمهد بذلك الطريق أمام عدد من المختارات المشابهة مثل **الأغانى الاسكتلندية القديمة والحديثة** ١٧٦٩ لديفيد هير، و**القصائد الغنائية القديمة** ١٧٧٧ – ١٧٨٤ لتوماس إيفان، و**القصائد الغنائية التراجيدية الاسكتلندية** ١٧٨١ لبنكرتون.

---

(٤) Hooker, (The reviewers) pp. 194-9.

(٥) للاطلاع على وصف برسى لعملية إنقاذ الوثيقة المكتوبة على الوجه الداخلى لغلاف المخطوطة، راجع *Bishop Bercy's Folio Manuscript.* P. Ixxiv. طبعة جون دبيو هليز وفيردريك نيرنيفال (لندن ١٩٦٧– ١٩٦٨) الجزء الأول.

وفى الطبعة الثانية التى صدرت عام ١٧٦٧، استطرد برسى فى أحد المقالات الافتتاحية وهو "**مقال عن المطربين الإنجليز القدامى**" حتى وصل عدد صفحاته إلى عشرين صفحة بعد أن كان ٩ فقط، كما أضاف مجموعات كبيرة من الملاحظات كرد فعل على الانتقاد الموجه من صامويل بيجى فى مقالة بعنوان "ملاحظات حول وصف برسى للأغانى السائدة بين السكسون". أرسلت المقالة إلى جمعية هواة جمع الآثار عام ١٧٦٦، لكنها لم تنشر إلا عام ١٧٧٣ كجزء من الأعمال التراثية، واعترض بيجى على قول برسى بوجود فن المينستر بين الأنجلوسكسون. وفى مقدمته المنقحة، عدل برسى من أقواله السابقة ودعم أقواله بالكثير من التوثيقات والأدلة الجديدة وما يعنينا فى هذا الخلاف هو ظهور مناظرات نقدية موسعة حول أدب القرون الوسطى بدلاً من التعميمات المطلقة التى تؤكد صعوبة فهم وارتياد هذه الكتب التى ظهرت فى كثير من الأعمال النقدية السابقة. وتم عرض الكثير من المعلومات الجديدة فى المقالات الثلاثة الأخرى التى كتبها برسى فى الأعمال التراثية تحت عنوان " **نشأة المسرح الإنجليزى**" و"**حول الرومانسية القديمة القائمة على الوزن**" و"**حول النظم من وجهة نظر برسى بلومان**".

ونشرت هذه المقالات الثلاثة إضافة إلى المقال الذى يتناول المينستر بشكل منفصل فى كتاب **أربع مقالات** سنة ١٧٦٧. وقد لاقت التعديلات التى أدخلها برسى على مقاله عن الشعراء الجوالين استحسان بيجى مما جعله يسحب نقده له فى مقالته الثانية **فى الأركولوجيا** (١٧٧٥).

وكان جوزيف ريتسون خصمًا لدودا وقويًا؛ فمنذ عام ١٧٨٢ حتى وفاته ظل ريتسون يهاجم مقالات برسى وآراءه، ومما يثير الدهشة أن العداء الشديد الذى أظهره ريتسون تجاه برسى لم يثمر إلا فى تحسين صورة الأعمال التراثية وزيادة الإقبال عليها بشكل واضح. وتحتوى الطبعة الرابعة التى صدرت عام ١٧٩٤ على نسخة أكثر تنقيحًا وتوسعًا لمقال (المنيسترلات) ، وتم دعمها بمجموعة كبيرة من الملاحظات الإضافية ويصل طولها حوالى ٩٠ صفحة. ويعترف برسى فى المقدمة التى كتبها لأول مرة باستخدامه بعض العناوين العامة مثل "نسخة حديثة" أو ما يشبه ذلك لإخفاء تدخله فى النص" (الأعمال التراثية، الجزء الأول)

وتشير الطبعة الجديدة عن طريق علامات نجمية إلى المواضع التى قام فيها المؤلف بالتدخل أو التعديل.

شهدت المقالات النقدية المزيد من التنقيح والتطويل فى الطبعة الرابعة مع الاعتراف بفضل كثير من النقاد مثل توماس وارتون وإدموند مالون وجون بيكرتون الذين كتبوا عن الدراما والشعر فى القرون الوسطى بعد ظهور الأعمال التراثية لأول مرة. وكان ريتسون – الذى استبعد برسى اسمه من قائمة الشكر عن قصد– جامعا للأعمال القديمة أكثر منه ناقدًا أدبيًا ؛ لأن معظم أعماله جاءت على هيئة أعمال سردية تتناول آراء النقاد وتعطى معلومات جديدة قصيرة ولكنها تتجنب التحليل النقدى. وعند الإعلان عن أهم أعماله الرومانسية الشعرية الصادر عام (١٨٥٢)، توقع ريتسون أن كتابه لن يلاقى استحسانًا واسعًا وسوف يحقق أرباحًا ضئيلة "وسوف يهاجمه" عصابة من القتلة المتربصين الذين يطعنون فى الظهر، والذين وجهوا سهامهم المسمومة إليه قبل ذلك. (الرومانسية فى الشعر، الجزء الأول). وفى الحقيقة، لم يهتم النقاد المعاصرون بهذا العمل بقدر ما أهملوه. ولم يؤثر نقده لأولئك النقاد على سمعتهم أو اسمهم.

نظر نقاد أواخر القرن التاسع عشر إلى الدقة الأدبية التى حرص عليها ريتسون على أنها أمر مثالى بالنسبة إلى القرون الوسطى بالرغم من أنه بدا شاذا فى عصره. وجاءت أولى الأعمال المنشورة لريتسون: **ملاحظات حول الأجزاء الثلاثة الأولى لتاريخ الشعر الإنجليزى** عبارة عن رسالة لاذعة وعنيفة هاجم فيها تاريخ توماس وارتون. وكما ذكر سالفًا، عرض وارتون آراءه عن أعمال القرون الوسطى فى كتابه **ملاحظات حول الملكة** المنشور عام ١٧٥٤ والمنقح عام ١٧٦٢، ويناقش الفصل الثانى من الكتاب فضل الأعمال الرومانسية فى القرون الوسطى وخاصة مورت دآرثر لمالورى على سبنسر، ويتعرض الفصل الخامس لفضل تشوسر على سبنسر. ويمثل الملحق الذى أضافه وارتون إلى الطبعة الثانية أهمية خاصة حيث يصف الرومانسية الفروسية قائلا "إنها تتميز بروعة السحر وجمال الروايات والأساطير، وهى تسهم فى إثارة وتقوية كل قوى الخيال ومداعبة الذهن وتزويده بكل الصور الرائعة والفتانة التى يصبو الشعر الحقيقى إلى رسمها (ملاحظات حول الملكة، الجزء الثانى). ويتشابه هذا الأسلوب إلى حد كبير مع الأسلوب الذى تبناه هير. وفى **رسائل حول الرومانسية والفروسية** الذى

نشر فى العام نفسه، تبادل الناقدان الرسائل بشكل منتظم، وقد عبرت هذه الرسائل عن حماسهما المشترك "لأرض السحر" التى تمتع بها أدب القرون الوسطى.

وعلى الرغم من أن ملاحظات حول الملكة تعرض آراء وارتون حول أدب القرون الوسطى فى شكل أولى، يقوم كتاب **تاريخ الشعر الإنجليزى** (١٧٧٤ – ١٧٨١)، على ثلاثة أجزاء، وهو لم يكتمل بسبب موت وارتون. وسبق الجزء الأول الصادر عام ١٧٧٤ رسالتان بعنوان **"عن أصول القصة الرومانسية فى أوربا"** و**" مقدمة للتعليم فى إنجلترا"**. ويبدأ كتاب تاريخ الشعر بدراسة القرن الحادى عشر ويمر مسرعا على الأدب الأنجلوسكسونى وبداية الأدب النورماندى. وتتناول الرسالتان حقبة متقدمة من الزمن. وقد جاءت الرسالة الأولى عبارة عن محاولة لتتبع الأصول العربية فى أدب القرون الوسطى- ولكن نظريات وليام وبرستون أدحضت هذه الرسالة طبقا لما ذكره رينيه ويليك وآخرون. أما الرسالة الثانية التى تتسم بالجدية فتؤكد أن إنجلترا لم تشهد تعليمًا حقيقيًا بعد الغزو النورماندى. وشهد أسلوب الكتاب تحسنًا كبيرًا حينما بدأ يتناول القرن الثالث عشر والقرن الرابع عشر؛ لأنه كان على معرفة كافية بهذه الفترة. وحتى فى المناقشة الطويلة الموضوعية التى دارت حول تشوسر، كان هناك حد لتعصب وارتون لهذه الفترة المظلمة من التاريخ. وبعد أن أسهب فى الحديث عن روح الدعابة التى يتمتع بها تشوسر، اختتم وارتون هذا الفصل بهذا المديح الواضح:

> تفوق تشوسر على سابقيه بشكل كبير بسبب سموه وفخامة أسلوبه وبساطة نظمه. واتسمت عبقريته بالعالمية، وقد تكيف مع موضوعات لاحصر لها. ولم تقل موهبته فى إضفاء روح الدعابة والتناسق على الأخلاق السائدة عن قدرته على تحريك المشاعر وتصوير الطبيعة بروعة واقتدار. (تاريخ الشعر، الجزء الأول).

ويرى وارتون أن تشوسر قد أظهر رونق الشعر الحقيقى فى عصر حمل سيفه لمقاومة اللغة البربرية الجافة، ولذا فإن أعمال تشوسر سينظر إليها على أنها ليست نتيجة لظروف عصر بل استثناء للبربرية السائدة.

وبالرغم من تأكيد وارتون أن تشوسر هو أبرز شعراء القرون الوسطى فقد أبرز الناحية الإبداعية لشعراء آخرين وقعوا ضحية إهمال من سبقوه من النقاد. ويبدأ الجزء الثانى من كتاب **تاريخ الشعر** (١٧٧٨) بدراسة لجور الذى كان

"يتمتع برفاهية الحس والتفكير العميق والملاحظات المفيدة، ولكن تشوسر يتفوق عليه من حيث الروح والخيال" (تاريخ الشعر، الجزء الثانى). وأظهر وارتون مزيدًا من التعاطف مع ليدجت والشعراء الاسكتلنديين الذين ظهروا فى أوائل القرن السادس عشر مثل وليام دنابر وجيفن دوجلاس وديفيد لينوس، لكنه وجه نقدًا حادًا لسلكتون بسبب " جفاء الألفاظ وبذاءة الأسلوب" (تاريخ الشعر، الجزء الثانى). ويتعرض وارتون لوصف بدايات الدراما الإنجليزية معتمدًا على مقال برسى "**حول أصل المسرح الإنجليزى**"، لكنه أظهر اهتمامًا بمواصفات الأداء أكثر من اهتمام برسى بها".

وعلى الرغم من أن توقعات وارتون فيما يتعلق بتاريخ المسرح لم تكن صائبة، فقد فتحت مجالا خصبا للبحث شرع مالون وباقى النقاد فى تطويره.

وتتمثل أبرز نقاط ضعف وارتون كمؤرخ للشعر الإنجليزى فى عدم قدرته على قراءة الإنجليزية القديمة أو الاسكندنافية القديمة. ونظرا لأن معظم نقاد نهضة القرون الوسطى كانوا يعانون من المشكلة نفسها، لم يتم إحراز سوى تقدم ضئيل فى أواخر القرن الثامن عشر. وبالمثل لم تحدث الأبحاث اللغوية الكبيرة التى أجريت فى أوائل القرن على يد اللغويين الأنجلوساكسونين مثل جورج هيل، إدوارد تويت وهمفرى ونلى وإليزابيث إيلستوب ووليام إيلستوب سوى تأثير ضئيل فى نهضة القرون الوسطى. ويقول رتشارد بيان " على الرغم من أن فكرة الشعر الإنجليزى القديم قد سيطرت على عقول الأدباء الذين ظهروا فى أواخر القرن الثانى عشر، لم نر اهتمامًا على المستوى نفسه بنصوص ما قبل عام ١٨٠٠" (الأدب الأنجلوساكسونى). ونوقشت بيوولف لأول مرة فى بداية هذا القرن حينما أطلق عليها شارون ترنر فى كتابه **تاريخ الأنجلوساكسون** (١٧٩٩ – ١٨٠٥) " أهم بقايا الشعر الأنجلوساكسونى الذى أبى الزمان أن يصل إلينا" (التاريخ، الجزء الثانى).

ولم يظهر أى اهتمام بنقد الشعر الإنجليزى القديم فى أواخر القرن الثامن عشر، وجاء كثير من النقد الموجه للقرون الوسطى على شكل تعميمات مطلقة، وعلى الرغم من ذلك أثار لون غريب من أدب القرون الوسطى ردود فعل نقدية واسعة ومتزايدة. ويتمثل هذا اللون فى الشعر الأوسيانى لجيمس مكفرسون الذى نشر فى ستينيات القرن الثامن عشر، وفى قصائد توماس تشاترتون التى نشرت

فى سبعينيات القرن الثامن عشر، وفى القصائد والأعمال الدرامية القوطية التى توالت فى أعقاب **قلعة تورنتو** (١٧٦٥) **والأم الغامضة** (١٧٦٨) لهورس والبول.

وعلى الرغم من الشكوك التى ظهرت حول الأعمال التى أعاد مكفرسون كتابتها من الغيلية القديمة إلى الإنجليزية الحديثة، فقد ترجمت هذه الأعمال من الإنجليزية إلى الإيطالية عام ١٧٦٣، وإلى الألمانية عام ١٧٦٤ والفرنسية عام ١٧٧٤ وألهمت بطل رواية **آلام فرتر** (١٧٧٤) لجوته. وقد اختلفت كثير من الرسائل العلمية والمقالات فى تأييد أو معارضة صحة ومصداقية هذه القصائد سواء من حيث وقت نشرها لأول مرة أو من حيث الحماس المتجدد بعد رفض وازدراء صامويل جونسون لأعمال مكفرسون عام ١٧٧٥ فى مقالته "**الوقاحة المتعنتة آخر ملجأ للذنب**" (جيرنى)، وعلى العكس من هذه الأعمال النقدية الحادة، ركز هيو بلير الرسالة النقدية حول قصائد أوسيان (١٧٦٣) عن الشعر نفسه؛ حيث أعقب المقارنة الطويلة بين أوسيان وهوميروس بتحليل للقصائد من حيث السمو والتلقائية والبساطة، وبعد المبادرة التى وضعها بلير أصبحت المقارنة بين أوسيان وهوميروس أمرًا شائعًا ومألوفًا، وبحلول عام ١٨١٨ أعلن هزلت فيما كتبه تحت عنوان " **حول الشعر بصورة عامة**" أن "أوسيان وهوميروس يمثلان أحد أهم الأعمال الرئيسية للشعر فى العالم". (الأعمال، الجزء الخامس). وفى كتاب **تطور الرومانسية** ١٧٨٥ اتبعت كلارا جيف اتجاها أكثر توازنًا حيث اعترفت باستخدام مكفرسون للروايات التقليدية كأساس لأعماله، ومع ذلك أقرت بأن أعماله تحمل علامات الإبداع والأصالة وتضيف قائلة "إن هذه الأعمال تتميز بالجرأة والرمزية والمجاز وبعض منها يدخل البهجة والسرور على النفس" (تطور الرومانسية، الجزء الثانى) وأثارت معالجات أو إذا صح القول تلفيقات تشاترتون المزيد من الاهتمام النقدى، فبعد عامين من إنتاجه لطبعة **حكايات كانتربرى** (١٧٧٥) حقق تايروت أول طبعة **لمختارات من قصائد راولى**، وهو بذلك يؤكد مزاعم تشاترتون بأن راولى يعد أحد كبار كتاب القرون الوسطى لكنه لم يشاركه الرأى فى مصداقية هذه القصائد وأصالتها. وبعد عام فقط؛ أى عام ١٧٧٨ أضاف تايروت ملحقا للطبعة الثانية من كتاب راولى أقر فيه بأن القصائد كانت من تأليف تشاترتون، وفى العام نفسه قام تشاترتون بدراسة مسحية لأعمال راولى فى سياق الشعر الأصيل فى القرن الخامس عشر ، وأعلن ما يلى: "من المؤسف حقًا أن أضطر لأن أعترف بأن قصائد راولى كانت ملفقة" (تاريخ،

الجزء الثانى) وبالرغم من إنكار أصالة هذه القصائد وعدم نسبتها إلى القرون الوسطى فقد تم تأكيد أهمية أعمال تشاترتون؛ لأنه يعتبر أكثر شعراء القرن الثامن عشر الذين حازوا على اهتمام فى كتاب وارتون التاريخ. وكتب كل من ورتن وتايروت- وهما أعظم نقاد القرون الوسطى فى عصرهما- كتيبات مهمة حول تشاترتون مثل **البحث فى مصداقية القصائد المنسوبة إلى راولى** (١٧٨٢) لوارتون، و**أسباب إضافة ملحق للقصائد التى يطلق عليها قصائد راولى** (١٧٨٢) لتايروت وشهد العام نفسه صدور الطبعة الجديدة من قصائد راولى وكثيرًا من الرسائل النقدية الأخرى بما فيها **الملاحظات المهمة حول القصائد المنسوبة إلى توماس راولى** (١٧٨٢) لمالون. وبوصفه ناقدًا لمقالة جيرهاميل التى تدور حول راولى المذكورة بشكل حذق فى المجلة النقدية، يقول جيرهاميل "ساعدت مكانة وقدرات النقاد فى إضفاء نوع من الأهمية على هذا الخلاف وأصبغته بروعة لم يكن يستحقها إذا ما نظرنا إلى مميزاته الخاصة (كريتيكال ريفيو ٥٣ (١٧٨٢)"، وقامت كلارا ريف بتقييم مماثل لأهمية تشاترتون؛ حيث قارنت منهجه فى التأليف مع منهج مكفرسون.

وكان هوراس والبول من النقاد الذين أضفوا على هذه المناظرة نوعًا من الروعة حيث نشر كتيبه **رسالة إلى محقق مختارات لتوماس تشاترتون** (١٧٧٩) فى مجلة **الجنتلمان** عام (١٧٨٢)، ولكنه طبع على نفقته الخاصة (١٧٧٩). وفى نقده ومهاجمته لتشاترتون وجه والبول اتهامًا صريحًا لتشاترتون بالغش والتزييف، وكان هذا الاتهام على نفس مستوى ذكاء إدانة يوهانسون لمكفرسون، وجاء فيما قال "إن عائلة التزييف تربطها علاقات أسرية حميمة فإبداعه فى تزييف الأساليب يمكن أن يكون حرضه على ما هو أسهل من ذلك وهو تقليد النثر، وإننى أعتقد أن هناك من ساعده فى ذلك" (الأعمال، الجزء الرابع) ، ويرى مؤلف **قلعة أوترونتو** التى نشرت لأول مرة تحت ستار ترجمة لوليام مرشال من العمل إيطالى الأصل **أونافيروميرالتو** أن "توجيه الاتهامات إلى المحقق المزعوم لقصائد راولى أمرًا ليس منصفًا"، وقد علق تشاترتون على اتهامه بالتزييف والتلفيق فى قصيدة كتبها سنة ١٧٦٩ قبيل وفاته:

ربما تطلقون علىَّ مزيفًا

فلم تشتركوا أبدًا فى مثل هذا الخداع والتزييف

فأخبروني من كتب أترونتو (الأعمال الكاملة، الجزء الأول)

وعلى العكس من تشاترتون، ترك والبول دليلاً على مؤلفاته الأصلية؛ حيث كتب على غلاف **أونفريو مورالتو** (الترجمة الإيطالية لوالبول) ووقع بالأحرف الأولى في مقدمة الطبعة الثانية لعام ١٧٦٥. ولم تكن رواية والبول الشبيهة بأدب القرون الوسطى تهدف إلى تقديم السمات الأصلية لأدب القرن الوسطى وحملت الطبعة الثانية من **قلعة أوترانتو** (١٧٦٥) عنوانًا فرعيًا يطلق عليه **قصة جرمانية**، وهي المرة الأولى التي يطلق فيها كاتب أو مؤلف لقصة من القرن الثامن عشر على قصته هذا الاسم، وفي مقدمة جديدة مهمة عبر والبول عن نيته في توسيع مجال القصة المعاصرة ؛ نظرًا لأن كثيرًا من مصادر الخيال تم تقويضها عن طريق الالتزام الصارم بالحياة العامة. وكان يهدف بذلك إلى التوفيق بين إبداعية الرومانسية القديمة وواقعية الحياة المعاصرة . وجعل شخصياته تفكر وتتحدث وتتصرف كما يفترض أن يفعل الرجال والنساء في المواقف غير العادية (أترونتو)، ومع ذلك لم يبد النقاد المعاصرون تعاطفًا نحو هذا العمل الذي ينتمي إلى القوطية المعاصرة، وتعجب جون لانج هور قائلاً: "كيف ينادي مؤلف ذو موهبة فذة بالرجوع إلى الخرافات البربرية والشيطانية القوطية" (كريتيكال رفيو ١٧٦٥)، ولم تبدأ الرواية القوطية في الحصول على اهتمام أدبي جاد إلا في العقد الثاني حيث ملاحظات وليام وربيرتون في طبعته الثانية من **بوب** ١٧٧٠ اللبنة الأولى، التي وردت في حاشية سفلية في السطر ١٤٦ من "**رسالة إلى أغسطس**"، ولاحظ وارتون أن أوترانتو جاءت على نسق الفروسية القوطية، واحتج قائلا "إنها تحدث نفس أثر التراجيديا القديمة وهو تطهير العواطف عن طريق الرعب والشفقة (أعمال بوب، الجزء الرابع) ، وعلى الرغم من أن والبول قد انتقد بل ازدرى وصف وارتون في خطاب له عام ١٧٨٠ قائلاً "لا يمكن أن أدعي أن هذه النية قد طرأت على خاطري" (الرسائل) ، وعلى الرغم من ذلك تمثل هذه الفقرة أهمية كبيرة. ومستندا على نظرية أرسطو التي تستخدم الفن لتطهير العواطف، أضفى محرر بوب روعة كلاسيكية على هذا النوع الأدبي الجديد الذي لا تزال تحوم حوله شكوك كبيرة بالطريقة نفسها التي قام بها بعض النقاد مثل دنس وأديسون بالاستناد إلى لونجينس لدعم اهتمامهم المتزايد بالسمو في الأدب.

بعد ثلاث سنوات ظهرت محاولات أكثر توسعا لتأييد الأدب القوطى وتشجيعه على يد جون آيكن وأخته آنا آيكن فى مقال كتباه بعنوان "حول اللذة المستمدة من الرعب" (١٧٧٣)، وعلى الرغم من أن الموضوع لم يكن جديدا فإن الأخوين كانا أول من خصص مقالاً نقديًا كاملاً لهذا الموضوع، وعلى العكس من النقاد السابقين توافر لهما نماذج حديثة لإجراء الدراسة عليهم أوترونتو والحلقة القوطية فى **فردناد كونت فاثوم** لصمولت (١٧٥٣) التى قام بتلخيصها كما يلى:

> تمت استضافة البطل فى منزل منعزل فى غابة ، لكنه وجد جثة قتلت لتوها فى الغرفة التى كانت معدة لنومه وأغلق الباب عليه (مختارات) ، ويقول جون آيكن وأخته إن المرء يشعر باللذة من الرعب حينما يندمج هذا الرعب بالأعمال المثيرة أو الخارقة للطبيعة أما الأحداث الطبيعية الخالصة فلا تترك فى القارئ سوى الشعور بالألم، ومن ثم فهما يعتبران أترونتو محاولة حديثة مفعمة بالحيوية واتجاهًا نحو مزج الرعب وتكييفه مع الرومانسية القوطية، أما المنظر الموجود فى راوية صمولت؛ فعلى الرغم من أنه جيد الحبكة فإنه يثير رعبًا طبيعيًا خالصًا، ومن ثم فإن الألم الذى يشعر به القارئ يطمس معالم اللذة التى يمكن أن يستمتع بها.

وكتب الأخوان مقالاً ثانيًا فى المرجع نفسه بعنوان " **بحث فى أنواع الرعب والحزن التى تثير الأحاسيس المقبولة**" ، ويفرق هذا المقال بين الرعب الذى يثير لذة عند التصوير وذلك الذى يثير ألمًا واشمئزازًا، ويبدآن مرة ثانية فى التمييز بين الأعمال المنفرة والبغيضة التى لا تثير سوى الرعب فقط من تلك الأعمال التى تثير مشاعر الشفقة والعاطفة.

ولعل القصة الحديثة التى حازت على الاحترام والتقدير **كلارسيا** (١٧٤٧-١٧٤٨) وفرت المشاعر نفسها، وبين مشاهد الألم التى تمزق القلب وتصور الفقر والحياة فى السجن تحت أحلك حالات الغضب، لم تتخلَّ هذه الشخصية عن السمو ورقة الإحساس ورهافة الشعور ولو للحظة واحدة (صفحة رقم ٢٠٦) وكما سنرى، اعتقد من جاء بعدهما من النقاد أن تصوير رتشاردسون للمعاناة وضع نموذجًا للكتاب القوطيين ، وذلك من حيث الجمع بين المعاناة والسمو ورقة الشعور ورهافة الإحساس. فقد تمكن رتشاردسون من رسم الشعور المقبول الذى حاول الأخوان آيكن تصويره ، لكن جاءت محاولاتهما عبثًا.

وكان إطلاق والبول على **قلعة أوترانتو** قصة قوطية، وامتداح وارتون للفروسية القوطية التى ظهرت فيها، وإعجاب الأخوان آيكن بالرعب المختلط فى هذه القصة إيذانًا باستخدام مصطلح جديد هو كلمة "قوطى" فى أعمال هيرد وتوماس وارتون والنقاد الآخرين الذين تناولوا فترة العصور الوسطى فى كتاباتهم.

وبعد أن أطرى جراى على تشوسر بسبب صور الرعب التى قدمها، وبعد أن أبدى وارتون إعجابه بالسمو المرعب للرومانسية الفروسية، بدأ النقاد فى لمس سمات مماثلة فى الروايات والأعمال الدرامية القوطية المعاصرة. وتدل دهشة وتعجب جون لانجور من تأييد كاتب معاصر مرموق للشيطانية القوطية على أن استخدام القوطية بمعنى البربرية كان سائدًا عام ١٧٦٥، ولكن فى العقد التالى نظر إلى هذا الاتجاه على أنه اتجاه فوضوى ، وأصبحت استعارة مصطلحات النقاد الذين تناولوا القرون الوسطى ونقد القوطية الحديثة أكثر تعقيدًا، وظهرت الأعمال الأصلية والأعمال الشبيهة بأدب القرون الوسطى على السواء لتحتل مكان أرض السحر.

فى عام ١٧٧٧ نشرت كلارا ريف قصتها **بطل الفضيلة** تحت عنوان فرعى "**قصة قوطية**"، وهو العنوان الفرعى نفسه الذى نشرت تحته قصة **قلعة أوترانتو** ، ولم يذكر أيضًا اسم مؤلفها حيث نشرت تحت ستار ترجمة من مخطوطة إنجليزية قديمة. وكما فعل والبول، كشفت كلارا عن تأليفها لهذه القصة فى الطبعة الثانية التى نشرت بعد عام من صدور الطبعة الأولى تحت عنوان **البارون الإنجليزى العجوز** وأثارت المقدمة التى كتبتها كلارا للطبعة الثانية اهتمامًا كبيرًا، وتحدت كلا من نموذج القوطية الذى عرضه والوبول فى أوترونتو كما تحدت أيضًا عن تبرير الأخوين آيكن لهذا النموذج. وعلى الرغم من ذلك فقد وصفت روايتها بأنها تنتمى إلى السلالة الأدبية لـ **قلعة أوترانتو**. وانتقدت كلارا أعمال والبول للإسراف فى استخدام خوارق الطبيعة وما تبعه من إهمال للواقع. "فلو التزمت القصة بأقل درجة من درجات الاحتمالية لكان التأثير أوقع دون فقدان أى حدث يمكن أن يثير أو يشد الانتباه" (البارون)، ويتعارض هذا القول مع دفاع الأخوين آيكن عن الرعب المخلوط ، وترى كلارا أن مزيج الرعب والخوارق لا ينتج إلا عن إضعاف السمات القوطية. وعلى الرغم من ذلك، فمن الواضح أن كلارا كانت تنظر إلى أعمال رتشاردسون نظرة احترام كما كان فعل الأخوان آيكن من قبل. وركزت أعمالها على ابنة رتشاردسون مارثة بردجن التى راجعت وصححت الطبعة الأولى. وقد حظى رتشاردسون نفسه باحترام فى المقدمة؛ لأنه المؤلف الذى تمكن من الجمع بين إثارة الذهن والتوجيه إلى غاية مفيدة أو على الأقل بريئة. وكانت المشاهد القوطية

فى كلارسيا وسير تشارلز جراندیسون (١٧٥٣-١٧٥٤) – مثل استخدام كلارسيا تابوتها كمنضدة تكتب عليها وصيتها الأخيرة، ومثل مشاهد السجن فى القلاع الإيطالية التى تثير الرهاب من الأماكن الضيقة فى جراندیسون– من بين النماذج التى اعتمدت عليها ريف فى البارون الإنجليزى العجوز. وعلى العكس من رتشاردسون ألفت ريف قصة كاملة اعتمادا على الحلقات القوطية الطبيعية. وقد انتقد هورس والبول رواية البارون الإنجليزى العجوز بحجة أنها تقليد مهلهل لأوترونتو حيث لا تضع قيمة أو وزنا للعقل أو الواقع. ويقول: "وربما كان تصوير أى محاولة للقتل فى أولدبالى يجعل القصة أكثر إثارة" (الرسائل). وعلى الرغم من ذلك أصبحت عادة نسبة الظواهر الخارقة للطبيعة إلى أسباب طبيعية أداة ثابتة يستخدمها من جاء بعده من الروائيين بما فيهم شارلت سميث وآن رادكليف ووليام جودوين، وبالطبع جين أوستن فى نورثانجر أبى، وقد أبدى نقاد أسرار أودولفو إعجابهم بهذا الجانب من الرواية التى تتشابه مع القصة البوليسية الحديثة حيث كانت "تزخر بأحداث الرعب التى تستحوذ على عقل المرء، وتهيمن عليه بتداعياتها المرعبة التى تبدو واقعية كما لو أنها تحدث فى عالم الواقع بما فيها من أنماط كثيرة متشابكة" (مقال نقدى، السلسلة الثانية رقم ١١ – ١٧٩٤)[٦]. ولقد حرص كتاب هذه النوعية من القصص على استخدامها لغرض معين، مثل الأغراض السياسية، على سبيل المثال، التى كثيرًا ما تناولها الروائيون أمثال جودوين الذى كان حريصًا على توظيفها لخدمة الربط بين عالم اليوم والقبائل القوطية القديمة، إلا أن غياب الأرضية المشتركة بينهما يفسر سبب انتشار الإيمان بوجود قوى خارقة للطبيعة، المبدأ الذى ساد أعمال أترانتو، مما أثار ولع القراء وجذبهم لقراءة أعماله والاطلاع عليها، كما لاقت أعمال والبول التأثير نفسه، إلا أنه كان يعتبر أن الرواية القوطية تفتقر إلى توظيف الأحداث السياسية عن مظاهر الفانتازيا.

بالنسبة إلى الأعمال النقدية عن القبائل القوطية قبل فترة التسعينيات من القرن، نجد أنها محدودة إذا ما قارناها بالأحداث السياسية المعاصرة، وعلى

---

(٦) أكد كثير من المصادر أن هذا المقال ينسب إلى كوليريدج إلا أن تشارلز باترسون لم يؤيد هذه المصادر حيث قام بإدحاض هذه النسبة فى مقاله " مصداقية مقالات كوليريدج عن أعمال الرومانسية القوطية"، "journal of English and Germanic philology pp. 517 - 21 " ٥٠ (١٩٥١).

الرغم من قيام صمويل كليجر وغيره من النقاد المعاصرين بمحاولة الربط بين فنون وآداب القرون الوسطى وآداب القبائل القوطية فى أواخر القرن الثامن عشر بإنجلترا، فى ظل الأحداث السياسية الإصلاحية والأعمال الأدبية الفردية؛ حيث إن المنادين والمنتمين لحركة الإصلاح الويجى أمثال والبول نادرًا ما ربطوا بين السياسة والذوق الجمالى، وفى فترة التسعينيات من القرن، أصبح النقد يركز على تداعيات الرعب والخوف، واستخدام مظاهر وأحداث خارقة للطبيعة، وأحداث الإثارة والمتعة الفانية، إلا أنه ما لبث أن تغير هذه الاتجاه بعد اندلاع الثورة الفرنسية التى فرضت تغيرًا على الجو العام السائد آنذاك، التغير الذى تمثل فى تحويل مصادر النقد المنصب على فنون القبائل القوطية إلى نقد الأحداث المعاصرة فى فرنسا. ويفسر رولاند بولسون سبب انتشار الفن المرتبط بالقبائل القوطية القديمة والإقبال عليه فى فترة التسعينيات من القرن السادس عشر، فهو يرى أن السبب فى ذلك " يرجع إلى شيوع مظاهر الخوف والرعب التى سادت أوربا بسبب الفوضى الفرنسية، مما أحدث نوعا من الخضوع أو التطهير فى الروايات التى زخرت بأحداث مظلمة، فوضوية، دموية، مرعبة" (تداعيات).

وفى مقدمة روايتها الأخيرة **مذكرات السير روجر دى كلارندون** (١٧٩٣)، أفصحت كلارا ريف عن نواياها فى معالجة هذا العمل الذى يعد بمثابة وثيقة مناهضة للثورة، من خلال الاستعانة " برسم صورة صادقة معبرة عن أحوال المملكة وجميع السلطات الحاكمة من مختلف الصفوف والرتب وعلى رأسها الأمير" (مذكرات، الفصل الأول). كما أنها تؤكد أن بريطانيا يجب "أن ترتعد أمامها وندين بالفضل لها" (الفصل الأول)، فالفعل " ترتعد"، الذى يثير تداعيات القبائل القوطية لدى القراء، يشير هنا إلى أحداث الرعب بفرنسا، وعلى المستوى الثانى للعبارات الواردة بالرواية، نجد أن ريف أعربت بملء فيها عن "أن الأحداث الأخيرة لم تأت فقط على فرنسا بأثرها ، وإنما أتت على أوربا جميعها" (الفصل الثالث) حيث أصبحت بقايا القبائل القوطية مجرد ظلال للعهد القديم.

هذا التحول نفسه ظهر واضحًا فى مقال لجيرمين دى ستال، المغتربة فى لندن من عام ١٧٩٣ إلى عام ١٧٩٥. فقد كتبت كثيرًا من المقالات السياسية مثل "**تداعيات عملية الدمار**" (١٧٩٣)، و" **تداعيات الألم**" (١٧٩٤)، بالإضافة لمقال

لها بعنوان **مقال عن الأدب الروائى** (١٧٩٥) الذى يدور حول الاهتمامات الأدبية إلا أنها كغيرها من أدباء فترة التسعينيات من القرن السادس عشر لم تستطع تجاهل الأحداث السياسية أو الإشارة إليها فى أعمالها مثال كلارا رييف التى لم يتسع صدرها لتناول كل ما يتجاوز الواقع من أحداث خارقة للطبيعة والتعبير عنها بطريقة أدبية؛ لذا فهى ترى أن " الرواية المفعمة بأحداث مثيرة تسعدنا بقدر لا بأس به" (أعمال مختارة) إلا أن الأسباب التى تسوقها لنا أسباب واهية. كما أن مظاهر الرعب والأحداث الخارقة للطبيعة تبدو تافهة؛ حيث إن "جرائم الدم التى شاهدناها تحتل الصدارة وتجعل أعمال دانتى فى المركز الثانى"(٧).

انصب النقد فى تلك الآونة على الأعمال التى تتناول مظاهر الرعب والفزع من منظور آخر جديد مثل عمل ماثيو لويس، **الراهب** (١٧٩٦)، وهى رواية اشتهرت بسوء السمعة نظرا لوصفها بالتفاهة. ولم يسلم غيره من الكتاب من النقد اللاذع ؛ نظرا لتأثرهم بالرعب ومبالغتهم فى استخدامه. وهذا الاتجاه ظهر بصورة واضحة فى أعمال توماس ماثيوس، مثل **تعقب الأدب** (١٧٩٤) وهى قصيدة طويلة رائعة عبر فيها ماثيوس عن رأيه فى الأدب " الذى يعتبر، بصرف النظر عن طريقة صياغته، محركًا قويًا لجميع الدول المتحضرة" (تعقب). وفى مقدمة **الحوار الرابع** (١٧٩٧)، تأثرا بلويس، نجد أن ماثيوس عرف **الراهب** بأنه عمل سياسى خطير، مطالبًا بضرورة الهيمنة على الرواية وقمع أحداثها بطرح مجموعة من الأسئلة مثل: هل الوقت يسمح بسكب السموم فى منابع المياه بأرضنا؟ هل يتعين علينا معالجة الإغراء بالإغراء والفساد بالفساد؟

كان هناك مناهض آخر لمظاهر الفن القوطى يحمل اسمًا استعاريًا فى كتابته لمقال بمجلة **كريتيكال رفيو** عام ١٧٩٧ الذى دار حول " النظام الإرهابى فى كتابة الرواية" الذى يعبر فيه عن " مدى تأثرنا بالرعب والخوف الذى أصبح رفيقًا لنا ليس فقط فى الشوارع والحقول والمكاتب بل أيضًا فى أماكن قضاء الحاجة" "كريتيكال رفيو، ٤ (١٧٩٧)". كما أن المؤلف يرجع سبب انتشار الرواية القوطية فى نهاية القرن إلى تأثرها بروبسبير "الذى يرجع إليه الفضل فى

(٧) للاطلاع على ملخصات هذه المقالات، انظر Gothic Novel. pp. 248-51. لماكنوت.

تعليم الروائيين تقنية استخدام نظام الرعب الذى يعتمد على إثارة الخوف داخلنا وهيمنة الهستريا على أفعالنا وفقد الإحساس بالذوق"، ثم يتناول المقال الحديث عن مظاهر الأعمال البطولية لأفراد وشخصيات الروايات القوطية مثل أسر البطلة واحتجازها بأحد القلاع المهجورة التى تشاهد بها " جميع أنواع المناظر والمشاهد المرعبة والمخيفة". مما دفع أحد الروائيين اليعاقبة إلى التعبير عن رأيه حيال تبرير استخدام الرعب فى الرواية بأنه نتاج فعلى لما يحدث فى الواقع.

وهناك كاتب آخر مجهول كتب فى **منثلى ميرور** (١٨٠٠) شن هجومًا على الدراما القوطية، ثم قام بطرح سؤال: " هل نحن فى حاجة إلى عصر المعجزات والرسائل التبشيرية والنذر والأشكال المخيفة حتى نتعلم منها أحيانًا ونستمتع بها أحيانًا أخرى؟" "**كريتيكال ميرور**، ١٠ (١٨٠٠)"، وهو السؤال الذى تضمنته إحدى المقالات الخاصة به بعنوان "**مظاهر العبث فى المسرح الحديث**"، إلا أنه فى نهاية العقد الثورى أصبح لاستخدام "تذير الشؤم" و"الأشكال المخيفة" دلالات أخرى توظف داخل السياق أو النص. فى حين أن هذا الرأى يتعارض مع رأى هنرى ماكينزى الذى تناوله فى مقال له بعنوان **أهمية المسرح الألمانى**. وهو المقال الذى ألقاه كمحاضرة لأول مرة عام ١٧٨٨ ونشر عام ١٧٩٠؛ حيث تعرض فيه للحديث عن مظاهر القوى فى الدراما الألمانية وخاصة أعمال شيلر مثل **اللصوص** (١٧٨١) ومحاضر جلسات الجمعية الملكية بأدنبرة (١٧٩٠). ففى الدراما الألمانية، بخلاف الدراما الإنجليزية، نجد أن "الآلام والرعب الذى يستحوذ على إحساس القارئ ويجمح بخياله يظهر فى صورة الوحشية لدى سلوك البعض، بينما يظهر لدى البعض الآخر فى صورة الشدة والحدة". وتعارضا مع الدافع الحماسى الكامن لدى ماكينزى فى ضرورة توظيف الرعب فى الدراما، أعرب كثير من النقاد الإنجليز عن مدى الآثار السلبية التى يمكن أن تتأتى من جراء هذه الوسائل البشعة فى الدراما القوطية، وعام ١٧٩٨، على سبيل المثال، نجد أن جميع المجلات والجرائد، مثل "**كريتيكال رفيو**"، "**المقال التحليلى**" و"**الناقد الإنجليزى**" تآزرت من أجل إدانة عمل لويس "**شبح القلعة**" فى حين أن "**المقال النقدى**" و"**المجلة الأوربية**" أشادت بالاستهجان(٨).

---

(٨) للاطلاع على ملخصات هذه المقالات، انظر Gothic Novel. pp. 248-51. لماكنوت.

ومن الملاحظ أيضًا أن إشادة ماكينزى بأهمية الرعب وضرورة توظيفه فى الدراما الألمانية لم تلق أية معارضة فى ألمانيا. كما أن انتشار الرواية القوطية فى فترة التسعينيات من القرن لاقى معارضة من النقاد الألمان ؛ نظرًا لتفاهة الأحداث. مما دفع إلى الاهتمام بالأدب الخاص بالقرون الوسطى، وخاصة كتابات أدشن، عن تلك الأعمال الزائفة للأدب القوطى.

أسهمت أعمال هيرد؛ مثل **رسائل فى الفروسية والرومانسية** (١٧٦٢) فى ظهور الشعر الرومانسى (١٧٦٢). الأمر الذى أدى إلى ظهور مفارقة واضحة بين إنجازات العصور الوسطى والأدب الرومانى القديم، وبالتالى، لم يكن هناك كاتب واحد بألمانيا يؤيد أو يطالب بإحياء الأدب القوطى المعاصر(٩).

وفى إنجلترا، كان هناك مجموعة من النقاد الذين تحمسوا للأدب القوطى حتى بعد العقد الثورى إلى جانب استخدام كافة الاستراتيجيات لتبرير الذوق، وكان من بينهم النصير الأسبق، ناثان دريك، الذى كتب كثيرًا من المقالات الخاصة بالأدب القوطى مثل الحكايات القديمة فى أعماله الأدبية بعنوان الساعات الأدبية نشرت عام ١٧٩٨ ثم أعيد نشرها بعد إدخال بعض التعديلات عليها عام ١٨٠٠، ١٨٠٤. ففى مقال له بعنوان "حول الدجل القوطى"، ألقى دريك الضوء على نوعين من الدجل القوطى، "المرعب والشهوانى"، وصرح بأنه لا يوجد كاتب واحد " أطلق لنفسه العنان فى استخدام مثل هذه الوسائل بطريقة متناقضة" (الساعات الأدبية، الفصل الأول)، وهو التناقض الذى ظهر فى أعمال دريك، وهما على وجه التحديد، **"قصيدة للدجل"** و**"هنرى فيتزون"**، فالبنسبة إلى العمل الأول، نجد أن دريك يستهله بالحماسة للأدب القوطى فى صورة طرح مجموعة من الأسئلة مثل: " هل شاهدت مثل هذا الشكل المخيف؟ هل سمعت تلك الصرخات المدوية التى تستأثر بالروح؟" (الفصل الأول). كما أننا نجد فى القصة " دوى صراخ وعويل وتنهدات لا تنقطع" (الفصل الأول).

فعلى الرغم من ضآلة وقلة عدد الأمثلة التى ساقها دريك فى مجموعة أعماله فإن هناك عددًا من التابعين له ساروا على نهجه وحذوا حذوه ؛ نظرًا لأن دريك اشتهر عنه البراعة فى الرواية كأحد الروائيين المهرة فى الأدب القوطى

(٩) لمزيد من المعلومات حول النقد الألمانى للأدب القوطى، انظر The Undiscovered Genre لهادلى

بالإضافة إلى أن رادكليف التى أعلنت عن "ولعها بالطبيعة فى سالفاتور روزا وغيرها من المناطق" أى أن رادكليف كانت "متأثرة بالطبيعة الجميلة، وتصويرها حتى يخلق فى النفس شعورًا بالنشوة والمرح والتحرر من حالة الرعب". وكتبت رادكليف بنفسها مقالاً عن الأدب القوطى مستخدمة الوسائل السائدة نفسها فى عام ١٨٠٢، أى بعد مرور أربع سنوات من صدور مجلد دريك(١٠)، كما أن رادكليف أكدت على قدرتها فى استخدام جميع حواسها للارتقاء بالعمل الأدبى مثلما فعل شكسبير فى توظيف إمكانياته لإسعاد الجمهور. وبالتالى "تحول المسرح إلى مجرد شاطئ أو كهف ساحر أو جزيرة جميلة أو قلعة قاتل...أو أى مشهد من مشاهد الحياة" "كريتيكال رفيو الجديدة، ١٦، الجزء الأول (١٨٢٦)"، الأمر الذى حفز رادكليف على التنوع فى تناول المشاهد المؤثرة ، انطلاقًا من تأثرها بأعمال شكسبير ونظرية بيرك فى تبرير ممارساتها "الجمع بين العظمة والغموض... كنوع من الطمأنينة التى تمتزج بالخوف... مما يجعل العمل يتصف بالسمو والعظمة" مثلما ظهر فى هاملت وغيرها من الأعمال.

تبين أعمال دريك ورادكليف مدى انتشار مظاهر الرعب فى الأدب القوطى بعد عام ١٧٩٥ دون الإشارة إلى الأحداث التى وقعت فى فرنسا، إلا أن هذه الأعمال كانت فريدة من نوعها، مثل أعمال الماركيز دى ساد التى تجلت فى رواية **Idee sur les romans** التى نشرت عام ١٨٠٠، وكان متيمًا بالرواية الإنجليزية وخاصة أعمال رتشاردسون وفيلدنج اللذين " ألقيا الضوء على كيفية الدراسة المتأنية لمعرفة قلب الإنسان، وهى الدراسة التى يمكن أن تلهم الروائى بتناول الأعمال الأدبية" (الماركيز دى ساد). ونجد فى سياق النص مقارنات ساقها لنا دى ساد بين مظاهر الرعب فى الأدب القوطى ومظاهر الرعب الثورية؛ حيث أظهرت مثل هذه المقارنات مدى الترابط بينها وبين الأحداث التى وقعت فى فرنسا " حتى تتسم أحداث العمل الأدبى بنوع من المصداقية كما لو كانت أحداثًا تضاهى أحداث الحياة اليومية بكل تفاصيلها". كما ظهر تأثره أيضًا بعمل الراهب التى كانت "تزخر بجميع أنواع الرفعة ومظاهر السمو والخيال الجامح لرادكليف"

---

(١٠) نشرت لأول مرة فى "كريتيكال رفيو الجديدة" عام ١٨٢٦ بعد مرور ثلاثة أعوام من وفاة رادكليف وجاء هذا المقال كمقدمة حوارية لروايتها *Gaston de Blonde ville* (التى نشرت للمرة الأولى عام ١٨٢٦) انظر آلان. د. ماكيلوب، السيدة رادكليف فيما يتعلق بمظاهرها القوى الخارقة فى الشعر الوارد فى مجلة Journal of English and Germanic Philology. pp. 352-9. (٣١) (١٩٣٢).

الأمر الذى قاد دى ساد إلى الاعتقاد بأن مظاهر الثورة ليست نابعة من فراغ ، وإنما هى نتاج الأدب القوطى ؛ مما أدى إلى تشتيت القراء.

وفى مقدمة الطبعة الثانية من ***Lyrical Ballads*** (١٨٠٠) التى نشرت فى العام نفسه الذى ظهر فيه عمل دى ساد، كشف وردزورث عن مدى انتشار "الروايات شديدة اللهجة التى أدت إلى انحطاط الذوق" (الأعمال النثرية، الفصل الأول) وفى نهاية القرن، رأى النقاد فى إنجلترا وفرنسا أن الأدب القوطى خارج نطاق السيطرة، وأن عمل وردزورث جاء كرد فعل طبيعى للظواهر السلبية السائدة آنذاك، الأمر الذى شجع الكثير من الكُتّاب على النزول إلى ساحة الإبداع الروائى مثل مارى شيلى فى **فرانكشتاين** (١٨١٨)؛ وتشارلز ماتيورين فى **بيرترام** (١٨١٦) ورواية **ميلموث الرحالة** (١٨٢٠)، مما أثرى حركة النقد بإنتاجه الحديث. وفى العقود الأولى من القرن التاسع عشر، قام كل من جورج إليس ووالتر سكوت بإبداع أكبر عدد من سلسلة أدب القرون الوسطى ؛ لأنهما رأيا أن هذه الأعمال يمكن أن تستأثر بحب الجماهير وتسبح بهم فى عالم الخيال أكثر من ذى قبل. وبعد مرور قرن من وفاة تشوسر، لاقت أعمال درايدن نجاحًا باهرًا ؛ نظرًا لإقبال الجماهير عليها والرغبة فى مطالعتها وقراءتها، الأمر الذى نتج عنه زيادة فى عدد المطبوعات لغيره أمثال مالسون (١٨٠٠) وسكوت (١٨٠٧)، فى حين أن أعمال تشوسر وغيره من المعاصرين أصبحت محور اهتمام النقاد باعتبارها الإنتاج الجديد للأدب القوطى. ولقد كتب مالسون إلى برسى فى نوفمبر من عام ١٨٠٩ (رسائل برسى ومالسون) أن "العالم كله أصبح مليئًا بغبار الأدب الكلاسيكى القديم، وأن ما كان يمثل بالأمس مجالاً جيدًا للمعالجة أضحى اليوم مجرد ذكرى".

الفصل الثانى والعشرون

فولتير وديدرو وروسو والموسوعة

بقلم : تشارلز أ. بورتر

فولتير وديدرو وروسو والموسوعة

تكاد كل الأفكار عن الشعر يطالها التغير فى عصره، كما كتب سانت بيف عام ١٨٦٦: أفسحت المثالية الشعرية للعمل الجميل شبه المتقن والأكثر وضوحًا ومتعة المجال أمام تفضيل الشعر الذى يعطى مساحة أكبر لقارئه ليتخيل ويحلم. نقل عن مارجريت جيلمان هذه الكلمات التى تشير إلى أن "بين بداية القرن الثامن عشر وزمن سانت بيف تغيرت فكرة الشعر من "البيان المزخرف" إلى "ما يشبه السحر"، كما قال بودلير"(١). يقول بول دى مان مستخدمًا ألفاظ وردزورث فى لومه لبوب إنه ليس إلا مجازًا مزينًا، أتى فى نهاية القرن الثامن عشر ليبدو أدنى مرتبة من استخدام الخيال والكلمات الاستعارية. فى هذه الأثناء زاد مصطلح الخيال أهمية وتعقيدًا باطراد فى النصوص النقدية والشعرية على حد سواء، وظهر تغير واسع فى كلمات النص الشعرى الصادر فى صورة مادية، صاحبها تغير استعارى فى اللغة الشعرية والصورة تحت اسم الرمز أو الأسطورة، واعتبر هذا أبرز أبعاد الأسلوب(٢). شهد النقد الأدبى الفرنسى فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر توترًا بين كلاسيكية محدثة لا تقبل المساس بمبادئها المميزة، وبين تغييرات شاعت عن رأى بدا منافيًا للكلاسيكية. بعض من الأدب الأساسى فى هذه الفترة كان "قبل-رومانسى" فى موضوعه وطريقته، حتى بدا أكبر النقاد المتحفظين باحثًا عن إجابات مختلفة للأسئلة القديمة. وأشاروا فى ذلك العصر التقدمى إلى صعوبة إيجاد موضوعات وطرق معالجة مناسبة، كما لاحظوا غيابًا محيرًا للتجديد فى الفن الأدبى، وبدوا على وعى بالصعوبات التى تواجه الجمع بين الممتع جماليًا والمفيد أخلاقيا، وعلى الأقل تساءل بعضهم عن استخدام المعايير نفسها للحكم على الإنتاج الأدبى فى الأزمنة والمجتمعات المختلفة. وعندما نتابع تعليقات كبار النقاد وبعض الكتاب المبدعين فى ذلك الوقت عن التطور من الزخرفة إلى استخدام الصور – ديدرو بشكل خاص – نرى أنه بينما يتغير الأدب فى النصف الأخير من القرن الثامن عشر كان للنقاد مطالب جديدة، أهمها قدرة القارئ التحليلية على الرؤية الواضحة والمقارنة وتقييم العناصر الجمالية

(١) جيلمان. من مقدمة فكرة. Gilman. Idea, preface. p.v.

(٢) بول دى مان. التركيب المقصود للصورة الشعرية. "بلاغة الرومانسية". نيويورك – ١٩٨٤.

De Man, "International Structure of Romantic Image' in The Rhetoric of Romanticism (New york, 1984), pp. 1-2.

التى بدت أقل أهمية من توفر عاطفة تمكنه من استيعاب الصور الشعرية. شمل عـالم الأدب فى تلك الفترة مجالات مثل الهندسة والتاريخ[٣]، وكان النقد فى الغالب تقييميًا، يقـارن بـين الأعمال التى تعتبر أدبية ونماذج ومعايير عامة متفق عليها. كانت تستخدم أنواعًا مشابهة من المقارنة للحكم على الشعر والدراما وأنواعًا عديدة من النثر، أما فى النصوص النقدية التالية لفولتير وتلميذه مارمونتل – وبشكل عام – الكتاب العاملين فـى الـصحافة فيؤيـدون القـيم الكلاسيكية: اتباع القواعد والوضوح والفائدة الخلقية واللياقة. بذل ديدرو محاولة لفهم لمـاذا تبـدو بعض الممارسات الأدبية أفضل من الأخرى وأوقع تأثيرا على القراء، بينمـا حـاول روسـو تحديد الطرق التى يغير بها الأدب والفنون الأخرى المجتمع أو يتغير تبعا له. على أى حـال ظل النقاد الفرنسيون متحفظين وتوجيهيين وأخلاقيين ونخبويين، يؤمنون أن القواعد الأدبيـة عالمية.

فولتير

خصص فولتير فصلاً من **كانديد** (١٩٥٩) للفن والأدب. عنـدما زار كانديـد مكتبـة بوكوكيورانت، اللورد الفينيسى، هاله أن يعلم أن مضيفه يضجر بأغلب الروائع الأدبية آخـذًا على هوميروس، على سبيل المثال التكرار ونهاية لا تحسم شيئًا، كما وجد **الإنياذة** ***Aeneid*** (مع بعض الاستثناءات) باردة وغير ممتعة. كانديد "الذى تربى على ألا يحكم على أى شـىء بنفسه يصدم أكثر عندما يمتد الشجب ليشمل هوراس وشيشرون". كانديد الذى "أحب ميلتـون يحزن عندما يسمع أن بوكوكيورانت يعتبره همجيًا ومذنبًا. زواج الإثم والمـوت، والثعـابين الخارجة من رحم الإثم، تلك الأشياء جديرة بإثارة اشمئزاز أى شخص عنده الحد الأدنى مـن الذوق الرفيع. فى هجائه لكل من موقف بوكوكيورانت السائم وكانديد الساذج، يستخدم فولتير الأنواع النقدية النموذجية لمعاصريه وكذلك الفلاسفة. معايير تقييم القارىء للأدب هى الفائـدة والمصلحة من الموضوع واتباع الأصول الكلاسيكية والذوق واللياقة، وهناك تعريف لأنـواع الابتكار الجمالية والرخصة الشعرية المقبولة. وحيث إن الفن الأدبى لا يعـرف القوميـة ولا الظرفية فإن أصول النقد تطبق عالميًا، لهوميروس وبوب وشكسبير وراسين. كان فولتير أكبر الشخصيات الأدبية فى ذلك الوقت فى فرنسا، ومن أكبر الفلاسفة العظماء فى منتصف القرن.

---

(٣) يعرف الأدب على أنه الكلمة العامة التى تحدد المعرفة، معرفة الأدب وما يتعلق به. فى بداية مقال جوكـور "الأدب" فى الموسوعة وتحت عنوان "الأدباء" نجد "النحو والبلاغة والشعر والتاريخ والنقد فى كلمـة واحـدة هى أجزاء الأدب".

كانت آراؤه الأدبية تشكل جانبًا كبيرًا من عمله الكلى، شاملاً كتيباته وكتبه عن التاريخ ومراسلاته الشخصية، ويظهر توجهه النقدى خلال فترة إنتاجه الطويلة وتؤكد أحكامه فى أعماله الكلاسيكية: الملحمة، والمأساة، والقصيدة الغنائية وأعماله الأصيلة: القصص والقصائد الأخلاقية والقصص التاريخية.

رسائل فلسفية ١٧٣٣-١٧٣٤

الرسائل الفلسفية تقارن المجتمع والفكر فى إنجلترا التى عاش فيها فولتير فى نهاية عشرينيات القرن السابع عشر بفرنسا المعاصرة. ويخصص الربع الأخير من الكتاب للأدباء الإنجليز. يعجب فولتير بالأعمال الكوميدية لكتاب مثل ويتشرلى لأنه يذكره بموليير؛ حيث "يراعى بقوة أصول المسرح" ويجد بوب الذى ترجم أعماله فيما بعد أكثر الشعراء الإنجليز هارمونية، "يمكن ترجمة أعماله؛ لأنه يتسم بالوضوح الشديد وموضوعاته أغلبها عامة وتهم كل الأمم". يفضل فولتير سويفت على رابيليه لأنه يتمتع بذوق وعقلانية أكثر، لكنه يجد أن شكسبير أفسد المسرح الإنجليزى لأن "الزمن الذى يصنع أسماء الرجال يضع فى النهاية عيوبهم محل احترام". ما يهول فولتير أنه حتى الكتاب الجدد كانوا يقلدون الحماقات مثل خنق عطيل لزوجته على المسرح، ومساخر حفار القبور فى هاملت. وقد رأى أن كتاب المأساة الإنجليز بما فيهم شكسبير تفوقوا فقط فى بعض النصوص، فزعم أن مسرحياتهم "كلها تقريبًا همجية ودون لياقة ولا ترتيب ولا إيهام، فتظهر الأعمال الجيدة لامعة وسط ذلك الليل. الأسلوب مترهل ومتكلف، منقول عن الكتاب العبرانيين المليئة أعمالهم بالكلام المنمق على غرار الكُتّاب الآسيويين. على الرغم من ذلك، على الشخص أن يعترف أن أعمدة الأسلوب البلاغى التى تستند إليها اللغة الإنجليزية ترتقى بالعقل، مهما كانت خطوة الكاتب غير منتظمة"، إلا أن فولتير يعجب بعبقرية شكسبير، على الرغم من أنه ينقصه "الحد الأدنى من الذوق السليم أو المعرفة بالقواعد". بعدها بثلاثين عاما فى مقالة باسم **حماس** فى قاموس الفلسفة، يحاول فولتير أن يبين كيف توفق القواعد مع الإلهام. "الحماس العقلانى هو رصيد الشعراء العظماء". كيف يحكم العقل الحماسة؟ فى البداية يرسم الشاعر الترتيب الأساسى للصورة، وعندها يتحكم العقل بالقلم. ولكن عندما يريد الشاعر أن يحرك شخصياته ويعطيها دلائل الإحساس، يتقد الخيال ويعمل الحماس. إنه مثل قذيفة تنطلق فى مسارها، مسار منتظم ومرسوم. وفى **رسائل فلسفية** "تأتى القواعد أولا لكن العبقرية هى التى تحدث الاختلاف".

فترة لويس الرابع عشر ١٧٥١

فى عصر لويس الرابع عشر كان الخطباء والكتاب الفرنسيون مشرعى أوربا. كان كورنى، على الرغم من بعض الأخطاء، عبقرية حقيقية ؛ لأنه صنع نفسه بنفسه فى وقت لم

تتوفر فيه إلا نماذج سيئة للغاية، بينما أسهم لويس الرابع عشر وكولبير وسوفوكليس ويوربيديس فى صنع راسين. بالنسبة إلى فولتير حقق شعر راسين الكمال، فهو "دائمًا جذاب، دائمًا صحيح، دائمًا حقيقى". علم كورنى وراسين الأمة كيف تفكر وتشعر وتعبر عن نفسها. ووجود مثل هذه النماذج يطرح لغزا: بدونهم يصعب أن تخلق أى شىء رفيع ولكن بمجرد الاتفاق عليها يصعب على كتاب من جيل لاحق أن يكونوا سوى مقلدين.

والموضوعات والجماليات الملائمة لتلك الموضوعات محددة أكثر مما يظن المرء. يشير فولتير إلى أن القرن السابع عشر فى فرنسا أظهر أشكالاً جديدة من البلاغة (ويستشهد بروشيفوكو وكتابه مبادئ الذى يجعل الشخص معتادًا على التفكير وإدارته بشكل محدد ودقيق، وخطبة روسو الجنائزية) وأنواعًا أدبية جديدة مثل **خصائص** لبروير، **وخطاب فى التاريخ العالمى** لبوسو. ويعرض فينيلو فى روايته **تليماك** أخلاقًا مفيدة للجنس البشرى، أهملت فى كل الأعمال الأدبية السابقة تقريبا. اهتم فولتير باللغة والأسلوب[٤]، لكنه انتقد لغة لافونتين ، وحذر الشباب ومعلميهم بأن عليهم أن يفرقوا بين عيوبه المتكررة والتعبيرات المعتادة والمتدنية واللامبالية والتافهة وبين طبيعته الجميلة والبسيطة. وفى استعراض سريع لفنون تلك الفترة فى بلاد أخرى، ينتقى درايدن وبوب، مادحًا مقالاً عن الإنسان لبوب ومنتهيا إلى أنه "لم تتناول أمة الأخلاق فى الشعر بمثل قوة وعمق الإنجليز. هنا يكمن فى نظرى أعظم فضائل الشعراء".

وألحق بـ **تاريخ فولتير** كتالوجًا مرتبًا أبجديًا عن "أغلب الكُتّاب الفرنسيين الذين ظهروا فى عصر لويس الرابع عشر وساعدوا فى تأسيس التاريخ الأدبى لهذا الوقت"، يشمل كل من الشعراء وكتاب المسرح والروائيين والمؤرخين والصحفيين والفلاسفة والعلماء (مثل ديكارت وجاسيندى) بالإضافة لحكايات شخصية وآراء ذات قيمة أدبية. كانت روايتا **أميرة دى كليف وزيد** لمدام دو لافايت "من أوائل الروايات التى رأينا فيها الآداب الخلقية والمغامرات الطبيعية تتمتع بجاذبية الوصف. قبلها كتب الكتاب أشياء غير محتملة الحدوث بأسلوب متقعر". فى مقالة من فقرة واحدة عن مدام دى سفنيه أثنى على رسائلها: "مكتوبة بحرية فى أسلوب يلون ويفعم بالحياة كل شىء"، لكنه تأسى لأنها تفتقر إلى الذوق كلية ولا تعرف كيف تعامل راسين كما يستحق. ومقالة **Scarron** المنقولة هنا تعتبر مثالا على النقد الأدبى فى عصر لويس الرابع عشر، بما تحويه من تفاصيل تاريخية وكونها مبنية على المعايير المشتركة والمتفق عليها للذوق، لاذعة وبليغة وقصصية.

(٤) ملاحظاته عن حداثة لغة باسكال يمكن أن تقارن بتحديثه للغة فى أعمال كورنى التى قام بتحريرها.

سكارون (بول) هو ابن المستشار جراند تشامبر، المولود فى ١٦١٠. أعماله الكوميدية فيها سخرية أكثر من الكوميديا، وربما يغفر لمهرج فقط أن يكتب شيئًا مثل نموذج سيئ من فيرجيل *Virgile Travesty*. عمله الوحيد الذى قبله ذوو الذوق هو الكوميديـة الرومانيـة لكنهم أحبوه فقط كعمل مرح ومسلٍ ومتوسط القيمة، وهذا ما تنبأ به بوالو. تزوج لويس الرابع عشر من أرملته عام ١٦٨٥ بعد وفاة سكارون عام ١٦٦٠.

قاموس الفلسفة (١٧٦٤)

فى ملاحظات متفرقة فى **قاموس الفلسفة** – ألحقت فى طبعـات تاليـة(٥) – يصف فولتير الناقد الأدبى الجيد بأنه منصف ومتعلم، رجل ذو ذوق وعقل. فى مقالته "نقد"، يخبرنا فولتير أن الفنانين ذوى المعرفة والذوق ممن ليست لديهم أحقاد يمكنهم هم فقط أن يكونوا نقادًا متميزين، لكن يصعب إيجادهم. وفى تنقيح آخر للطبعة فيما بعد يشير إلى أن الأعمال الناجحة كثيرا ما تهاجم فى كل مكان. وظهرت طائفة محترفة من النقاد مثل "مفتشى المـذبح الـذين عينوا لاختبار إصابة الحيوانات فى السوق بـالأمراض... لا يجـدون أى مؤلـف سـليمًا، ويكسبون بعض المال من هذه الحرفة، خاصة عندما ينتقدون العمل الجيد ويشيدون بالعمـل السيئ"(٦). بالنسبة إلى فولتير فإن تطبيق المعايير بالنسبة إلى النقاد يقيد من العقل، وهذا مـا يطلبه من الأدباء لأن العقل يعنى رؤية الأشياء كما هى(٧). الناقد العقلانى يكـون أميـل ألا يوافق على موضوعات معينة. الصور الخيالية على سبيل المثال ليست مبررة فى حد ذاتهـا على الرغم من أن لها مكانها فى خانة المزخرفات. بهذه النزعة يصنف فولتير ما هو خرافة على أنه مجاز "أليست أقدم الحكايات مجازًا واضحًا؟.. تكونت الحكمة فى رأس سيد الآلهـة تحت اسم منيرفا. روح الإنسان نار إلهية عرضها منيرفا لبرومثيوس الذى استخدمها ليعطـى الحياة للإنسان.

من المحال ألا نتبين فى تلك الحكايات تصويرًا حيًا لكـل الطبيعـة. كـل الحكايـات الأخرى إما تشويه للقصص القديمة أو نزوة من الخيال(٨). وتلك المجازية تؤدى إلى تجنـيس

---

(٥) ملاحظات طبعة Classique Garnier عام ١٩٦٧ أضاف نافى وبيتدا وإتيمبل للـنص الأصـلى بعـض الإضافات. هناك ترجمة (إنجليزية) مفيدة للقاموس الفلسفى لثيودور بيسترمان، طبعة Penguin

(٦) القاموس الفلسفى Dictionaire Philosophique pp. 500-1

(٧) Ibid, p. 182.

(٨) Ibid, pp. 195-6.

عظيم للأساطير والخرافات والقصص من الثقافات القديمة. يضع فولتير العهد القديم وهوميروس فى المرتبة نفسها: "قصة يوسف.. تبدو نموذجًا لكل الكتّاب الشرقيين، مؤثرة أكثر من الأوديسة لهوميروس؛ لأن البطل الذى يصفح أكثر تأثيرًا من ذلك الذى ينتقم(٩)". فى إضافة لـ "حكايات" يقول فولتير إن الحكايات ابتدعت فى آسيا قبل إيسوب **Aesop**، ابتدعتها أول الشعوب التى تعرضت للغزو لأن "البشر الأحرار ما كانوا يحتاجون إلى تغيير الحقيقة". حكايات إيسوب كلها رموز وتعليمات للضعفاء لكى يحافظوا على أنفسهم ضد الأقوياء بقدر ما يستطيعون. يبحث فولتير بلا كلل عن الحكايات المجازية الأخلاقية فى النصوص الشعرية أو الأسطورية، ناسيًا للعنصر المفيد اجتماعيًا أو سياسيًا أهمية تعادل أهمية العنصر الجمالى أو الإمتاعى. يمثل نقد فولتير ما أسماه كلود بشوا "استبداد الذوق" فى تلك الفترة. "الذوق معارض للعبقرية.. كما تعارض الفطنة والتمييز والثقافة كل من الغريزة والإلهام والأصالة، وكما يعارض التعليم الطبيعة، وكما يعارض ما هو اجتماعى ما هو فردى(١٠). نقده بشكل عام كان أكثر كلاسيكية وتحفظًا من ممارساته الأدبية، به مكان أقل للأعمال المجددة، مثل قصصه الفلسفية الصغيرة وأجزاء من مراسلاته الشخصية وهى أروع ما كتبه. بالنسبة إليه كانت تلك الأعمال فى الأساس أدنى من أن تنقد. الظريف أن أعماله العديدة فى الكلاسيكية والملحمة والمأساة والشعر الغنائى الذى كان يعجب به معاصروه، تبدو الآن مفتقرة للأصالة وتقليدية، حتى ما كان يعتبره هو تجديدًا.

ديدرو

هناك تعليقات حاسمة على الفن والأدب منثورة فى أعمال ديدرو. كانت صياغاته المبكرة مليئة بالتجريد والتنظير ولكن من خلال كتابته القصص والمسرحيات وتعليمه نفسه أن يكون ناقدا فنيا بالدراسة، ثم كتابته عن الصالونات بدأ يسأل أسئلة أكثر أصالة بخصوص حالات معينة.

مقال الفن ورسالة عن الصم والبكم ومقال الجمال

مقال "الفن" نشر للمرة الأولى عام ١٧٥٠، قبل ظهور الجزء الأول من الموسوعة ببضعة أشهر، بوصفه جزءًا من جهود المحررين التشجيعية. معظم المقال يهتم بأهمية الفنون العملية أو اليدوية الحرفية وفائدتها للمجتمع. وقد عرف الآداب الحرة بأنها أعمال نتاج العقل

---

(٩) Ibid, p . 261 .

(١٠) Pichois, "Voltaire et Shakespeare", p. 179.

أكثر من اليد. بالنسبة إلى ديدرو فى ذلك الوقت المبكر، كانت الفنون الجميلة تعتبر من ضمن الحرف، تطبيقًا عمليًا يتضمن ممارسة القواعد والخبرة. "إذا كان نتاج جهود الإنسان، نشأ عن تنفيذ أكثر منه تفكير، فإن تجميعه والطبيعة التقنية للقواعد التى ينفذ بها تسمى الفن"[١١]. كان ديدرو دائمًا معجبًا بالحرفية. وبشكل متزايد سعى لفهم لماذا لا تكفى وحدها. لهذا فإن تعليقاته النقدية تراعى موضوعات الكاتب بالإضافة إلى التقنية. فى **رسالة عن العميان لفائدة ذوى النظر** (١٧٤٩) يتساءل ديدرو عن كيف أن كون إنسان أعمى منذ الميلاد يؤثر على تفكيره، خاصة فيما يتعلق بالأخلاق والدين، وفى **رسالة عن الصم والبكم لفائدة من يسمعون ويتكلمون** (١٧٥١) سعى ديدرو لتخيل كيف أن غياب أى من أو كلتا الحاستين يؤثر على الفهم، خاصة فهم القيم اللغوية والأدبية، وقد خصص معظم الرسالة لمناقشة الأسلوب واللغة، وفيها يحاول ديدرو وصف اللغة الشعرية.

فى كل أنواع الكلام بشكل عام من الضرورى التفرقة بين التفكير والتعبير. لو أعطى التفكير فى وضوح ونقاء وتحديد، سيكفى فى المحادثات المألوفة. أضف إلى هذه الصفات الاختيار الحريص للكلمات وإيقاع وهارمونية ذلك العصر وسيكون لديك أسلوب مناسب للوعظ. لكن مازلت بعيدا عن الشعر. خاصة هذا النوع من الشعر الذى تلجأ فيه القصيدة الغنائية أو الملحمية للوصف. فى كلمات الشاعر روح تعطى حياة وتؤثر على كل مقاطعها.

ما هذه الروح؟ أحيانًا ما شعرت بوجودها، ولكن كل ما أعرفه أنها ما يجعل الأشياء تقال وتستعرض فى نفس الوقت. من نفس اللحظة التى تتسل إلى الفهم تتأثر بها الروح، يراها الخيال وتسمعها الأذن ولا يعود الحديث مجرد سلسلة من المصطلحات القوية التى تدفع الفكر بقوة ونبل، لكنها أيضا نسيج هيروغليفى يكوم على بعضه ليصور الفكر. من الممكن القول إنه من تلك الوجهة نجد أن الشعر رمزى[١٢].

يستشهد بالعديد من النصوص كأمثلة لهذا التصوير، خاصة لفرجيل وهوميروس، ويشير إلى أن المرء أن يكون تقريبا شاعرا ليفهم كلية معنى الرمزية الشعرية. وقد أكدت مارجريت جيلمان أهمية تعليقات ديدرو على الشعر، ذلك لأنه أعاد التفكير فى العلاقة بين الفن والواقع، وأكد أن "الخيال وسيط الشاعر بين الواقع والفن". بالنسبة إلى ديدرو كانت علاقة لغة الشعر باللغة الطبيعية علاقة النموذج المثالى بالطبيعة. هى لا تقلد لكن توحى.

(١١) لمناقشة معاصرة للاستخدام المعاصر للمصطلحات art, artisan, artiste راجع: تشوالز، التكوين.

(١٢) . Chouillet. Formation, pp. 373 – 9

ليست مجرد نسخ، لكن هيروغليفية، رمز"(١٣). قرب نهاية الرسالة يشير ديدرو إلى أسفه على الرقة الكاذبة التى دفعت الفرنسيين لرفض عدد كبير من التعبيرات القوية. "بسبب التنقيح أفقرنا لغتنا وصار لدينا دائمًا لفظة واحدة مناسبة لكل فكرة. نفضل أن نضعف فكرة ما على أن نعود إلى تعبير أصيل"(١٤). فى مناقشة للرمز والدقة الكاذبة نرى محاولة ديدرو لوضع أساس لنقد يبدل التطبيق الآلى والقاصر لقواعد الذوق ويجعل من الممكن تعرف الأصالة والمصادر الجديدة للجمال. فى عرضه لفكرة ديدرو الجديدة عن النقد، أشار بول هـ. مير(١٥) إلى جملة سانت بيف "لقد كان لديدرو فعلاً شرف تقديم النقد الخصيب للجمال" الذى استبدل فيه هذا بالأخطاء".

ظهر **مقال الجمال** لأول مرة فى الجزء الثانى من الموسوعة (١٧٥٢)، وعرف "الجميل" بأنه ما يوقظ من فهم فكرة العلاقات. "تشمل العلاقات الأفكار مثل الترتيب والتنظيم والتماثل، ويولى ديدرو عناية خاصة ليميز أفكاره عن أفكار من سبقوه من أفلاطون وأوجستين وحتى شافتسبرى (الذى ترجم كتابه تساؤل عن الفضيلة والجدارة للفرنسية عام ١٧٤٥). من ضمن الأنواع العديدة مما هو "جميل" يناقش ديدرو الأدب الجميل. يختار مثالا أدبيا ليميز بين ما هو جميل والتقسيمات الأخرى مثل: الجيد والعظيم والساخر والقبيح. يعرض كيف أنه فى موقف فى مأساة هوراس لكورنى التعبير "هكذا يموت" يكتسب جماله، وكذلك عظمته من فهم المتفرج المتصاعد للعلاقات بين العديد من الشخصيات ويصل باستعراضه لأسباب مختلفة لآراء المتناقضة فى الأعمال الفنية: جودة الناقد وخبرته وقدرته على التمييز بين أنواع مختلفة من العلاقات، وتأثير العادة والموقف الاجتماعى والمعرفة المسبقة والمهارة وقدرة الملاحظة على التجريد وتعليمه وتوجهاته والتأثيرات المحيطة

---

(١٣) Gilman, Idea, p. 84 .

(١٤) Daniel Brewer. Discourse p. 268.

(١٥) مير. رسالة عن الصم والبكم، يقتبس جملة متأخرة من ديدرو فى خطاب لا يمكن أن يكون سانت بيف قد عرفه، نشر لأول مرة فى القرن العشرين "جمال من الدرجة الأولى، كما أجده لدى أفلاطون يغطى على ألف عيب فى المؤلف، القديم أوالحديث. يرضينى أن أجد العديد من النقاط السامية. الناقد الذى يجمع الأخطاء فقط ويترك الجماليات وراءه هو مثل رجل يمشى على ضفاف أحد الأنهار عليها ذرات تراب ذهبية، نراه يملأ جيوبه بالرمال. لن أفعل هذا". ربما عرف سانت بيف هذا النص، من "المراسلات الأدبية"، المقتبسة فيما بعد.

والأفكار العارضة للسلطة والتقاليد. هكذا مهد ديدرو الطريق أمام نقد مبنى على الفرد الملاحظ واستيعابه لتفاعلات القوى فى داخل العمل الأدبى[١٦].

كتابات فى الفن الأدبى

تظهر ملامح أشهر ملاحظات ديدرو على الكتابة والتقنية الأدبية، فى روايته **جاك القدرى** (التى لم تنشر حتى ١٧٩٦ رغم كتابتها فى السبعينيات من القرن) وقصة "**صديقان من بوربورن**" (١٧٧٢). ولكن كتاباته عن الأدب الدرامى مثل **محادثات حول الابن الطبيعى** (١٧٥٧) **وفى الشعر الدرامى** (١٧٥٨)، وكل من **إلوجيه دى ترنس** (١٧٦٩) **وفى مدح رتشاردسون** (١٧٦٢) ، كانت كفاحا لفهم اثنين من أهم الأنواع الأدبية فى تلك الفترة. جمعت تلك المقالات بين التنظير للرواية والدراما والملاحظات الناشئة عن خبرته كقارئ روايات وكاتب دراما (كتبت مقالات ١٧٥٧-١٧٥٨ لتصاحب مسرحياته الابن الطبيعى والأب). ولعل أكبر ما يميز تعليقات ديدرو على ممارسة القراءة تأكيده تداخل القارئ النشط مع النص[١٧]. أجبره كورنى على الدخول فى حوار. "غالبًا ما أغلق الكتاب فى منتصف مشهد وأبحث عن إجابة: لا جديد فى قولى إن محاولاتى كانت كالعادة بلا فائدة سوى رهبتى من منطق وقوة عقل الشاعر"[١٨]. يطلب رتشاردسون اشتراكا عاطفيا كاملا. "الرواية" تعنى لديدرو نسيجا خياليا وأحداثًا ساذجة، قراءة إحداها خطر على الذوق والأخلاق، لكنه وجد روايات رتشاردسون ترتقى بالعقل وتمس الروح وتنطق بحب الخير: "يا رتشاردسون مهما حاول المرء ألا يفعل، يجد نفسه منغمسا فى أعمالك، يدخل فى المحادثات، يوافق ويلوم ويحب ويغضب ويسخط"[١٩]. إنه يعجب بصدق الشخصيات والخلفيات والدوافع فى أعمال

---

(١٦) تم تطوير هذا مؤخرا بواسطة دانيل بروير فى "الخطاب" ص٢٥٢. فى قصص ودراما وفن القرن الثامن عشر، بدأ نشاط القارئ والمتفرج يكتسب أهميته. عندما بدأ الهدف الجمالى يصبح جزءا من العلاقة الحوارية. تصبح معنى الأشياء وقيمتها بشكل عام نسبية ؛ لأن كل الأهداف الممكن معرفتها ترتبط بالموضوع الذى يتم تأويله.. وهكذا فإن قصة عن التنوير فى القرن الثامن عشر قد تمكن من نشوء علاقة جديدة حوارية بين الفاعل والمفعول، المشاهد واللوحة، القارئ والنص، الفرد والعالم. أفسح الخطاب المتفرد أو السلطة الكلاسيكية المجال أمام الخطاب المتعدد الشكل. عن دور الرمز ومقالات "الفن" و"الجميل" فى تطوير جماليات ديدرو، انظر التكوين لتشويل.

(١٧) ما يسميه بروير "الخبرة الجمالية الجسدية" (الخطاب)

(١٨) Oeuvres Esthétiques p. 30.

(١٩) Ibid., p. 791.

رتشاردسون، مقارنة بخبرته الخاصة (المشاعر التى يصورها أشعر بها داخلى)، بل يقول إنه بقراءة رتشاردسون" يزداد المرء خبرة". أورد ديدرو ملاحظات له على الواقعية فى الحكى فى اثنين من قصصه القصيرة اللاحقة: "**صديقان من بوربورن**" (١٧٧٠) و"**هذه ليست قصة**" (١٧٧٣). فى نهاية "**صديقان**" يوضح كيف أن الرسام يحول الشكل المثالى (فى عقله) إلى لوحة بإضافة ندبة خفيفة على الجبهة أو نتوء على أحد المعابد.

اقترح ديدرو إجراء مشابهًا لراوى الحكايات التاريخية، الذى يجب عليه أن يلتزم بالحقيقة وأن يؤثر فى القارئ، النتيجة التى لا يصل لها أحد إلا بالبلاغة والشعر. ولكن حيث إن البلاغة نوع من الكذب ولا شيء يصنع الوهم مثل الشعر، فإن راوى الحكايات التاريخية يجب أن يلقى فى قصته بذورًا لظروف مترابطة وبعض اللمسات البسيطة والطبيعية، التى يصعب تخيلها فى الوقت نفسه ، حتى نقول: "حسنًا هذا صحيح، أشياء كهذه لا يمكن اختلاقها". بهذه الطريقة ستختفى مبالغات البلاغة والشعر، وستغطى الحقيقة الطبيعية على الاصطناع، ويكون الكاتب شاعرًا ومؤرخًا، صادقًا وكذوبًا"[٢٠]. فى "**هذه ليست قصة**"، مشيرًا إلى أن راوى الحكاية غالبًا ما يقاطعه المستمعون، يقدم ديدرو شخصية تلعب دور القارئ بشكل أو آخر، ويستخدم تقنية مشابهة بمهارة عظيمة فى روايته **جاك القدرى**، ليتحكم فى ردود فعل القارئ ويرشدها بالنسبة إليه، وهى طريقة أخرى لإبداع حيرة الخيال مع الحياة الواقعية.

محاكاة الطبيعة

التعليقات المستقصية والماهرة على محاكاة الطبيعة نجدها فى كتابات ديدرو عن الأعمال الفنية فى **الصالونات** (١٧٥٩-١٧٨١) وعن المسرح فى **الابن الطبيعى** (١٧٥٧) و**الشعرية الدرامية** (١٧٥٨)، و**إيلوجيه دى ترنس** (١٧٦٩)، و**تناقض بخصوص الممثل** (١٧٧٧). تتطلب المحاكاة الناجحة بالنسبة لديدرو واقعية حقيقية فى الموضوع وامتلاك الأدوات كاملة "التقنية" فى التنفيذ، ويسمح إعجابه بإخضاع التقنية للفنان باختيار موضوعه من بين مجال واسع من الموضوعات أكثر مما يقبل تقليديًا للذوق الكلاسيكى، وفى طلبه للموضوعات الطبيعية يمحو الموضوعات غير القابلة للتصديق[٢١]. عند وصفه لوحة شاردين للطبيعة الجامدة فى "الصالون" (معرض مركزى سنوى فى باريس) عام ١٧٦٥، تصور أحد

(٢٠) Ibid., p. 691.

(٢١) Ibid., p. 490.

طيور الصيد وزيتون وفوطة وزجاجة خمر، يشير إلى أنه "ليست هناك أشياء من الطبيعة غير جديرة بالتصوير. فى أعمال شاردين الكل طبيعى وحقيقى، ولهذا فإن المشاهد ينجذب إلى علاقة شبه جسدية مع موضوع اللوحة. ربما أمسكت بعنق الزجاجة إذا كنت عطشانًا، والخوخ والعنب يثير الشهية ويغرى بالأخذ. كما يدخل قارئ رتشاردسون فى المحادثات بين الشخصيات، ويستدعى الزائر للصالون لفضاء اللوحات؛ مشاهدًا للوحة بوسن paysage au serpent ١٧٦٧ يتعجب ديدرو "يا له من فضاء واسع ويا لها من مشاعر مختلفة تتوالى إليك، هدفها النهائى هدف الموضوع". أو منتقدا زيادة الأشكال كما فى لوحة هيوبرت روبر Grande Galerie eclairee du fond "لو كان هناك جسمٌ واحدٌ يتجول بين هذا الخراب، ما كان أمكننى منع نفسى من أحلام اليقظة تحت هذا القوس، أجلس بين هذه الأعمدة. أدخل فى لوحتك". بخصوص الممثل" يطور ديدرو الرأى بأن أكثر الممثلين إقناعًا ليس الذى يشعر بالفعل بالمشاعر التى يصورها، ولكن ذلك الذى فى خضم المشاعر يقلد الشخصية المصورة على المسرح دون أن يحس شخصيًا بتلك المشاعر. هذا التقليد المشكل بموهبة الفنان يمثل تغييرًا إلى حد ما عن النوع الذى قدمه ديدرو بصفته مثاليًا فى **الابن الطبيعى**. هناك اقترح على الأقل، فى دراما الطبقة الوسطى، أن يكون الممثل هو الشخص الحقيقى فى الفعل المقلد.

فى حوار ***Entretiens*** قدم ديدرو تطويرًا لـ "نوع وسط" بين المأساة والملهاة، بين مزايا الكوميديا الجادة و المأساة الأسرية، رأى ما أسماه الإقناع العاطفى بمشهد حقيقى: ملابس حقيقية فى الحياة، أفعال بسيطة ومخاطر دارت بذهنك بخصوص أقاربك، أصدقائك أو نفسك(٢٢). الجمال فى الأدب له أساس الحقيقة نفسه فى الفلسفة. ما الحقيقة؟ هى توافق الأحكام مع الأشياء. ما الجمال فى المحاكاة؟ هو توافق الصورة مع الشىء(٢٣). موضوع الكوميديا الجادة التصوير؛ ليس الشخصيات بل الأحوال (الأديب، التاجر، القاضى وهكذا) أو العلاقات (أب وإخوة) كلنا فى الحياة لنا وضعية ما وعلينا التعامل مع الناس ذوى الوضعيات المختلفة. ما الذى بإمكانه أن يثير اهتمامنا أكثر؟ كم من المواقف الجديدة سنجدها للمسرح!

---

(٢٢) فى تعليقه على نقد الأدب لديدرو فى (استحواذ ومسرحة، لوحة ومشاهد فى عصر ديدرو) (بيركلى ١٩٨٠) يطور مايكل فرايد نظرية عن الاستحواذ والمسرحة مبينة فى جانب منها على النصوص التى كرر فيها ديدرو "دخوله" إلى اللوحة. ينقل فرايد مسرح ونقد الأدب لديدرو ويضيفه إلى النقاد والرسامين المعاصرين الفرنسيين.

(٢٣) Oeuvres Esthétques, p .160.

فى حوار لم يكن ديدرو قد بدأ بعد فى تعقيد المحاكاة. بدأ يفعل ذلك فى السنوات اللاحقة فـى الشعرية الدرامية فربط بين الشاعر والروائى والممثل فى وصفه لمحاولاتهم أسر الـروح ، لكنه ظل على اهتمامه بشكل خاص بالموضوع وتأثيره. "يحتاج الشعر لشيء ضخم وبربرى ووحشى"[٢٤]. طرق المجتمع الحديث المؤدب والمتحضر لم تعد شعرية كما كانت "كل شـىء يضعف عندما يصبح أكثر نعومة"[٢٥]. متى سنرى شعراء يولدون؟ سيحدث ذلك بعد أوقـات الكوارث والنكبات عندما تبدأ الشعوب المنهكة فى التنفس من جديد. عندها ينتج الخيال مـن المشاهد المخيفة. يرسم أشياء غير معروفة لأولئك الذين لم يشهدوها[٢٦]. يعرض ديدرو هنـا ولعا لنوع من العاطفية المخيفة من السهل أن تبعدنا عن اللياقات الكلاسـيكية، وتقربنـا مـن الميلودراما أو الواقعية. والتساؤل: ما طبيعة ما هو شعرى؟ فالفرق الذى يصنعه ديدرو فـى الشعرية الدرامية بين المؤرخ والشاعر أن المؤرخ يكتب "ما حدث بنقاء وبساطة ولا يعرض الشخصيات كما يمكن أن تكون، هذا لا يؤثر ولا يهم مثلما يمكن أن يؤثر أو يهم فـى حالـة الشاعر، أما الشاعر فيمكن أن يكتب كل ما يبدو له قادرا على التأثير فى قارئه".[٢٧] ويستمر ديدرو مقترحًا طرقًا متنوعة فى متناول الشاعر الدرامى للتأثير الأكبـر (التمثيـل الإيحـائى بالذات)، ويختتم كلامه بتناول بعض المؤلفين والنقاد، ناصحا إياهم بدراسة دءوبة وأمينة للـ "المشاعر والسلوك والشخصية والعادات.. التاريخ والفلسفة والأخلاق والعلم والفنون".

فى **مقالات فى الرسم** (١٧٦٦)، يعرف ديدرو الذوق بأنه "قـدرة تكتـسب بـالخبرة المتكررة، على استيعاب ما هو حقيقى أو خير مع الظروف التى تجعله "جميلاً" وعلى التـأثر به فعليا، فهو يتطلب خبرة ودراسة وحساسية للفنان والناقد. "وهو يجد الحساسية نعمة ونقمـة على كل حال: فبين الرجال الباردين، الصارمين، والمتأملين الساكنين للطبيعة، من يعرفـون أفضل الأوتار الدقيقة التى ينبغى النقر عليها[٢٨]. وهو يذكر الازدراء المتبادل بين الرسـامين التقليديين ورسامى الموضوعات التاريخية؛ الفريق الثانى يعتبر الأول نسخة تابعـة للطبيعـة تفتقر إلى الأفكار والشعر والجلال والرقـى والعبقريـة، والفريـق الأول يـتهم الرسـامين

---

(٢٤) Ibid., p. 261.

(٢٥) Ibid., p. 260.

(٢٦) Ibid., pp. 261-2

(٢٧) Ibid., p. 217.

(٢٨) خطر الحساسية على الرجال العظماء، خاصة "الممثلين العظماء، والفلاسفة العظماء، والشعراء العظمـاء، والموسيقيين العظماء والأطباء العظماء، تم تناوله بإسهاب فى جزء بقرب النهاية ل "حلم داليمبير"

التاريخيين بأنهم كالروائيين مبالغين ومتقعرين. "ترى يا صديقى أنه الصراع بين النثر والشعر، بين التاريخ والشعر الملحمى، بين المأساة البطولية والبرجوازية، بين الكوميديا البرجوازية وكوميديا المرح" يرى ديدرو أن كليهما يتطلب فنا عظيما. وهو يفرق فى كتابه **مقالات بين الطبيعة والتعبير**، ويوازى تفرقة فولتير بين أدوار العقل والحماسة. يعطى ديدرو أولوية أكبر للمشاعر والخيال أكثر من فولتير. "التعبير يتطلب خيالاً قويًا، نارًا وحياة، فى استدعاء الأشباح وتحريكهم وتعظيمهم. الطبيعة فى الشعر كما فى الرسم، توحى بنوع من التوازن بين الحلم والحياة، الحرارة والحكمة، الجذل ورباطة الجأش ومنها أمثلة قليلة فى الطبيعة. دون هذا الاتزان الشاق يضحى الفنان مبالغا إذا غالبه الحماس أو باردًا إذا غالبه العقل"[٢٩]. ينتهى ديدرو فى تناقض تحديدًا إلى أن ما يطالب به الممثل من أجل محاكاة مؤثرة، يطالب به الكاتب، أى عرض غير عاطفى وهادئ لحضور المشاعر[٣٠]. ليس الرجل العنيف الذى يخرج عن طوره بل الذى يملكنا تحت تصرفه. هذه ميزة خاصة بمن يسيطر على نفسه من شعراء الدراما العظماء بشكل خاص، نراهم متفرجين مجتهدين لما يحدث حولهم فى العالم المادى والأخلاقى.. الشعراء العظماء والممثلون العظماء وربما بشكل عام كل محاكى الطبيعة العظماء، أى إن كانوا موهوبين بالخيال الرفيع والأحكام العظيمة والذوق والحساسية والذوق المؤكد، فهم أقل الكائنات عرضة للتأثير فهم مشغولون بالنظر والتعرف والمحاكاة فلا يداخلهم تأثر بها[٣١]. مهما يستمتع ديدرو بالدروس الخلقية فى الأعمال الأدبية، فإن القيمة الأدبية النهائية فى نظره كفنان وناقد ليست الإقناع الخلقى باللجوء للعواطف، بل المحاكاة المقنعة للحياة. هذه المحاكاة تتطلب فى المقام الأول دراسة للنماذج الفنية والطبيعية، بالإضافة للخيال. وبحكم كونه ممارسًا للفن، أعطى ديدرو أوصافًا لهذه المحاكاة مثل تحليله لأبيات من **الإنيادة** فى رسالة عن الصم والبكم وأمثلة منه (على سبيل المثال تمثيل رامو الإيحائى للعرض الموسيقى).

روسو

لعل من الواجب أن تفهم ملاحظات جان جاك روسو عن الأدب فى سياق الدور الذى أسنده لنفسه فى مجالات الفلاسفة منذ حقق نجاحه الأول العظيم فى خطاب فى العلوم والفنون (١٧٥١) عبر كتابات السيرة فى النصف الآخر من حياته، فاتخذ موقفًا تسبب فى جعله يواجه

---

(٢٩) Oeuvres Esthétques, p .720.

(٣٠) Wordsworth, Preface to the Lyrical Baltads.

(٣١) Oeuvres Esthétques, pp .309-10.

غالبية الفلاسفة فى منتصف القرن، ذلك أنه بخلافهم قال إن التقدم الذى أحرزه المجتمع الحديث تدنى بالإنسان واستعبده وسبب له تعاسة عامة. وبنى وجهة نظره على خبرته الشخصية ومشاعره بشكل رئيسى، وبالنسبة له – أكثر من معاصريه – يعكس الأدب مجتمعه بالضرورة. ضم الأدب إلى الشرور التى شجبها، أما غيره من الفلاسفة (بتبنى آراء داليمبير فى الخطاب التمهيدى فى الموسوعة) فقد رأوا أن الفنون والأدب خاصة مناطق لم تتطور على نسق بقية المجتمع على الأقل منذ القرن السابع عشر. رأى روسو أن الفنون تعكس باستمرار التدهور الذى تسببه الحضارة، ففى الخطاب الأول استخدم روسو الدليل الأدبى ليعرض انحطاط الإنسان فى المجتمع المعاصر، وتوسع فى فحصه لعلاقة الأدب – خاصة الأدب الدرامى – بالمجتمع فى رسالة داليمبير **عن المتفرجين** (١٧٥٨) ووصف بشكل مطور تأثير الأدب الدرامى على الفرد. وفى رسالته التعليمية **إميل** (١٧٦٢) استثنى الكتب بشكل أساسى (ما عدا روبنسن كروزو) من تعليم الطفل وسمح فقط بالتاريخ والحكايات الأخلاقية فى زمن المراهقة: "ليس قبل أن تكون **إميل** جاهزة لدخول المجتمع، لأسمح للكتب الموافق عليها"، فى نهاية كتابه الشهير **اعترافات** (كتبت بين ١٧٦٤-١٧٧١ ونشرت فى ١٧٨٢ و١٧٨٩) التى وصف فيها تأثيرات قراءته عليه والنوايا وراء كتاباته.

النقد فى "خطاب عن العلوم والآداب" و "رسالة إلى داليمبر"

تجمع الرسائل بين العلوم والفنون فى بداية الخطاب الأول كقوى مستعبدة قوية تنظم أكاليل الزهور على القيود الحديدية التى يحملها الناس فى المجتمع." إنها تعوق ذلك الشعور بالحرية الأصيلة التى ولدوا من أجلها، وتجعلهم يحبون عبوديتهم، وتضعهم فى شكل بشر خاضعين للنظم". يشجع الأدب مثل غيره من الفنون التماثل والامتثال، وفى النهاية النفاق والغربة: "فى القطيع الذى يسمى مجتمعا لا يجرؤ الشخص على أن يظهر ما هو فعلاً عليه. وهكذا لا يعرف المرء أبدًا بشكل مؤكد مع من يتعامل"(٣٢). فى نص الخطاب يورد الكاتب جوانب مختلفة من الأدب المعاصر اختيرت كدليل على الحالة المحزنة التى تدهور إليها الجنس البشرى بالحضارة. ونتيجة للتحسين المفرط للذوق لم يعد القراء يسألون إذا كان الكتاب مفيدًا بل يسألون هل كتب بعناية؟ "ينصح روسو أن نسعى لأن "نفعل ما هو جيد" بدلاً من أن "نحسن الكلام". يركز روسو على النقاش حول الهجوم النفسى والأخلاقى على الأدب فى كتاب خطاب فى أصل وأسس عدم المساواة بين الرجال (١٧٥٥)". فى حالة الطبيعة كما يفترض روسو، أن الإنسان لا يدرك وجود حالة مختلفة عن حالته أو يعانى تداعيات الخيال.

---

(٣٢) Oeuvres Esthétques, p .8.

ولكن مبكرا فى تطور المجتمع لبعض الخصائص المعينة بدأت تقيم: "بدا من الضرورى امتلاكهم أو التأثير عليهم. كان من المهم لفائدة المرء أن يعرض خلاف ما يملك فعليًا. ما عليه المرء اختلف وما يبدو عليه، والنتيجة مجتمع مكون من بشر متكلفين وتقليد للمشاعر".[٣٣] البشر الذين لم تعد حاجاتهم ومتعهم طبيعية. عندما يعلن روسو أن الإنسان الاجتماعى دائمًا ما يستخلص من آراء الآخرين الشعور بوجوده" يؤسس لنقده لفنون المحاكاة، وبشكل خاص بعد عامين، كان شجبه للمسرح فى رسالة داليمبر، وكان منزعجًا لطرح داليمبر فى مقاله **جنيف** (١٧٥٧) أن جنيف قد تستفيد من إنشاء مسرح، رفض روسو بشدة أن البشر يرتبط تقليديًا بالممثلين والمسرحيات[٣٤]، ويذهب للادعاء بأن التمثيل بطبيعته نفاق واحتيال. وبالنسبة للمفاهيم التقليدية من أن المأساة تطهر المشاعر بعكس الملهاة يجد روسو أن ما نسميه دفاعًا أقرب إلى عكس الحقيقة، فليس من المحتمل أن يؤثر أبطال التراجيديا على المشاهد بالتعاطف أو الشفقة، كما يقول، فأولئك الملوك والمحاربون يحتلون مكانة أعلى بكثير من الجمهور. كما أن مشاعر الجمهور ليست صحيحة، فهى تثار بالتصوير المسرحى. ومن المصالح المتضاربة التى على المؤلف الاختيار من بينها قد لا يجد "تلك المشاعر التى يريد أن يحبها"، ولكن "تلك التى نحبها نحن بالفعل"[٣٥]، ويصل روسو إلى أن التأثير العام للمسرح يعزز الشخصية القومية ويزيد الميول الطبيعية ويعطى طاقة جديدة لكل المشاعر على أنه مازال هناك الأسوأ. "فى أغلب المسرحيات الفرنسية ستجد.. وحوشًا كريهة وأفعالاً مهولة ينبغى ألا يفترض العامة أنها ممكنة"، تقدم مزينة بكل روعة الشعر الرفيع. وتعلمنا الملهاة بدلاً من تصحيح الرذائل، أن نضحك على الناس الآخرين، وليثبت روسو ذلك، يختار موليير "أكثر كتاب الكوميديا إتقانًا وأعماله معروفة لنا. حرصه الأكبر أن يظهر الطيبة والبساطة مخيفة ويضع الخدع والأكاذيب على الجانب الذى يتعاطف معه المتفرج. شخصياته الشريفة لا تفعل سوى الكلام، بينما الأفعال الظالمة تكافأ دائمًا بالنجاح الباهر"[٣٦]. فى تحليله لـ عدو البشر يدعى روسو أن ألكيست الذى يجده مخلصًا ومستقيمًا، تم تصويره مضحكا فى مجتمع مفيد له جدا. تنويعة من المسرحيات لراسين وفولتير وآخرين، تعرض مع أمثلة إضافية لما يقول، حيث تعاطف المتفرج مع الأشرار أو العواطف المتطرفة فى المأساة أو الاستعداد

---

(٣٣) Ibid., p. 192.

(٣٤) قائمة مفصلة بالجدل المحتدم فى فرنسا وجينف فى القرنين السابع والثامن عشر على الموضوع القديم: أخلاقية المسرح توجد فى طبعة fuchs النقدية لل **Letter** pp.195-204

(٣٥) Lettre pp. 27-8.

(٣٦) Ibid., p. 45.

للتشفى من الضحية الكوميدية التى هى فى الأساس بريئة. هنا يأتى اتهام التمثيل بأنه تقليد، وهنا يهاجم روسو المسرح بطريقة تنسجم مع تحليله للتغريب الذى - فى رأيه - لا بد من أن يختبره الإنسان فى المجتمع الحديث؛ يقول إن التمثيل هو "فن التظاهر، ارتداء شخصية ليست شخصية المرء والظهور طبيعيا، وفى النهاية نسيان مكان الإنسان الحقيقى عبر عادة أخذ مكان شخص آخر"(٣٧). الممثل الذى يضع نفسه "موضع سخرية من أجل المال" يستحق النظرة التقليدية المتدنية له. على الرغم من أن كلاً من روسو وديدرو فى التناقض يريان أن الممثل، بالاختيار الواعي وبالفن، يقلد شخصًا ما آخر، يستخلص، من هذا، الآراء المرفوضة جوهريًا التى تخدم كقواعد للمواقف النقدية المتقابلة. بالنسبة لديدرو ما يهم هو فن المحاكاة؟ لأن المتفرج يتأثر به. كان تناول ديدرو للدراما، بناء على ذلك جماليًا، فاهتم بصورة رئيسية بطبيعة التأثير المباشر للتمثيل على الجمهور. وبالنسبة لروسو فإن المهم التأثير الأخلاقى على سلوك الحياة اليومى للمتفرج العادى. وعلاوة على ذلك، فما يهم ديدرو، كما فى **الصالون وصديقان من بوربون** هو فهم وذكاء تقنيات الفنان، أما ما يهم روسو فهو إخلاص الفنان.

الأدب والتعليم

تناول روسو الأخلاقى للأدب واهتمامه بالتعليم وانبهاره بكيفية ما صار عليه قاده بشكل طبيعى ليفكر فى دور القراءة فى فترة الطفولة، وتشمل ملاحظاته على هذا الموضوع تأملاته فى موضوعات أخرى مختلفة مثل نوايا التأليف وجذور الأدب والطرق التى تؤثر بها القراءة بشكل مختلف على الطبقات الاجتماعية المختلفة. وتبدو ملاحظاته على تأثير الشعراء أو الروايات أخلاقية مثل الجمل التى يقولها عن الأدب الدرامى فى رسالة داليمبير والملاحظ أنهم كثيرًا ما يناقشون على أساس الخبرة الشخصية كتاب روسو **هلويز الجديدة (١٧٦١)** التى لا تحتوى على برنامج مطول للتعليم ودور الكتب لا يكاد يذكر فيها. لا يقترح سانت برو لتلميذه جولاى أى "كتب عن الحب"؛ فكيف تستطيع الكتب تعليم الحب؟ "تخبرنا قلوبنا عنه أكثر من تلك الكتب". وكمثال للغة والأسلوب الصادق، يرسل روسو القارئ إلى هلويز الحديثة نفسها. وصفه فى المقدمة الثانية(٣٨) للغة الحب الصادقة له مغزاه، عند الوضع فى الاعتبار حقيقة أن هذه الفترة كان فيها الأسلوب الأدبى يتحول من "المزخرف" إلى "ما يشبه السحر".

اقرأ رسالة حب كتبها مؤلف فى مكتبة لولديه، أى نار فى رأسه؟ فالرسالة، كما يقولون ستحرق الصفحة المكتوبة عليها. لن تصل الحرارة إلى أبعد من ذلك. ستسحر وتتأثر

---

(٣٧) Ibid., p. 106.

(٣٨) Préface de Julie.

ربما، ولكن بمشاعر عابرة وجافة لن تترك لك شيئا تتذكره سوى الكلمات. على العكس من ذلك، فإن رسالة حب كتبت بصدق، من محب ملتهب العاطفة، ستكون ناعمة ومسهبة وطويلة، غير مرتبة، معانيها مكررة. لا شيء فيها باهر ولا ملحوظ، لن تتذكر الكلمات ولا التعبيرات ولا الجمل ولن تعجب ولا تبهر بشيء. وعلى الرغم من هذا ستتأثر نفسك.

ذلك التأثير سببه الأسلوب، أسلوب ليس همه التزيين فقط. وليس متماشيًا مع قواعد الذوق. حذفت الكتب بشكل كبير من تعليم إميل، وأوضح روسو الأسباب بشكل مطول في هجومه الأخلاقى على حكاية لافونتين **الغراب والثعلب**. كما يقول روسو، سيكون الأطفال قابلين للفهم، عليهم فقط ألا يضللهم التملق، لكن عليهم كذلك ألا يضللوا الآخرين به. ولأن القراءة بلاء الطفولة ، فإن إميل لن يعرف ما الكتاب قبل سن الثانية عشرة، عندما يأتى الوقت المناسب، فإن روسو لديه كتاب له، كتاب وحيد: **روبنسن كروزو** "أكثر الأبحاث توفيقا فى التعليم الفطرى". لكن المعلم سيعطى تلميذه الجزء الأوسط من الكتاب فحسب، الجزء الذى تدور أحداثه على الجزيرة، مقدمًا إياها ليس بوصفها قصة جيدة بل نموذجًا للكفاية الذاتية. يظهر أن حذر روسو من الكتب كان مصدر تأملاته فى طفولته الخاصة. يذكر فى سيرته الذاتية كيف كان هو ووالده فى سنواته الأولى أحيانا يقضيان الليل فى قراءة الروايات معا، وكيف تكوّن لديه لهذا فهم للمشاعر الفريدة، التى لا تناسب طفلاً فى عمره. "عندها لم تكن لدى فكرة عن شيء، وكنت قد تعرضت فعلا لكل العواطف... مكتسبا بهذه الطريقة أفكارًا غريبة وروائية عن الحياة الإنسانية لم تستطيع الخبرة أو التأملات أن تشفينى منها. كان بلوتارك كاتبه المفضل الذى ساعده على تكوين شخصية حرة ذات روح جمهورية، فخورة ولا تقهر. ولم تتوقف أبدًا عن تعذيبه. مرة أخرى يقيم الأدب كمصدر لردود الأفعال الأخلاقية لكننا نكتشف الآن على الأقل أن هذه الردود أحيانًا ما تكون فاضلة. فى الفصل التاسع من **اعترافات** يرسم روسو التداخل المعقد بين حياة روائى وكتاباته. عند النظر للوراء، يبدو الأمر كأنه نموذج لسيرة ناقد رومانتيكى. شرع فى كتابة رواياته ليملأ اللحظات الفارغة بوهم "العالم المثالى الذى سرعان ما ملأه خيالى المبدع بكائنات على وفاق مع قلبى"؛ من ضمنهم حبيب وصديق وجد روسو نفسه معه بقدر ما استطاع. وفى وسط انفعاله قابل ووقع فى حب مدام دوديتو. وسريعا، كلما أراد التفكير فى جولاى فكر فى مدام دوديتو. فى البداية تحاكى الحياة الفن، بعدها يحاكى الفن الحياة. ولكن كيف أمكن هذا العدو اللدود لهذه الكتب المتأنثة التى تتنفس الحب والحسية أن يسمح لنفسه أن ينشر رواية؟ عندما لم يستطع منع نفسه من هذا، آمل على الأقل فى أن يكون حب الخير هو الذى لم يترك قلبى أبدا لكى يحول حماقته إلى غايات مفيدة. فهو يجد أن روايته عن امرأة فاضلة تغلبت على أخطاء شبابها وأصبحت

فاضلة من جديد، يجدها لهذا "مفيدة" ويطلب من القارئ أيضا أن يلاحظ القصة المجازية التي حاول أن يجسدها. في هذا الوقت بالذات الذي كانت فيه "الأحزاب" المسيحية والفلسفية في عراك دائم بدلا من الرغبة المتبادلة في تنوير وإقناع كل منهم الآخر وقيادته لطريق الصدق. هدف في السر بتصويره للاحترام المتبادل لـ "جولاى" المسيحي و"ولمر" الفيلسوف لـ "تهدئة كراهيتهما المتبادلة بالتخلص من التحامل وإظهار كل فريق لجدارة وفضيلة الآخر". لم يكن روسو ناقدًا أدبيًا مثل فولتير. لم يكتب عن مؤلفين وأعمال أدبية ليعرف منهم الخاص أو يستقصي تأثيرهم الجمالي. لكنه كان من رواد النقد الأدبي الرومانتيكي بسبب وعيه بالطرق التي بها يؤثر المجتمع وإنتاجه الأدبي على بعضهما وتأكيده الأصول الاجتماعية والذاتية للنصوص الأدبية، وإصراره على التقييم أولا بمشاعره[٣٩]. كانت أعماله الأدبية وأبحاثه المتنوعة على وفاق مع الأهمية الاجتماعية المطلقة للأدب. كان الواجب أن يحل فهم عام لتلك الأهمية محل فكرة الأدب كتسلية تافهة (وهي فكرة اعتقدها كثير من النقاد، خاصة نقاد الرواية في القرن الثامن عشر) قبل كتاب رومانتيكيين مثل فكتور هوجو[٤٠]، كان يأمل أن يؤمن الناس بشكل مقنع بدور للشاعر والكاتب، كنبي وكعراف.

"الموسوعة" ومارمونتل، والصحفيون وكُتّاب آخرون

قليلون هم الذين كتبوا عن أشياء أدبية في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، كتبوا ما حفظه الزمن أو يتميز بالأصالة، مثل فولتير وديدرو وروسو، وفي أغلب المناسبات كانوا يكررون أو يستفيضون عن أفكار السابقين. ولكن باتباعنا ملاحظاتهم من الخمسينيات حتى ثمانينيات القرن الثامن عشر، سنلاحظ تزايدًا واضحًا لنفورهم من "القواعد" صاحبها تزايد لتأكيدهم على الخيال وحرية الإبداع والأصالة.

"الموسوعة" ١٧٥١–١٧٦٥

المقالات في الموسوعة المخصصة بكاملها أو جزئيا لأشياء أدبية تأخذ موقفًا نقديًا محافظًا بشكل عام، بإصرارها على النماذج والقواعد واللياقة والهرمية وفصل الأنواع الأدبية عن بعضها، وتعتبر الذوق الجيد هو المعيار النقدي. الاستخدام الخيالي أو الإبداعي للصور

(٣٩) يجد ويليك في النقد الحديث ج١" أن روسو"لا يكاد يكون ناقدًا أدبيًا بالمعنى الدقيق للكلمة" لكنه يشير إلى أن "أهميته للنقد الأدبي.. في الدفعة التي أعطاها للنظرة الفطرية للشعر والتاريخ الحديث للمجتمع.. تعريف إسهام روسو للنقد، بهجومه على الحضارة، وإعلائه للفردية والخيال وشرود الذهن في الأحلام وبصيرته للربط بين الإنسان والطبيعة ربما تكون مهمة شبه مستحيلة بتداخلها مع التاريخ العام للأفكار.

(٤٠) والعديد من الكتّاب السابقين تتبعهم بينشو في كتابه المقدس بإسهاب.

المزخرفة بالنسبة إليهم هو أكثر أنواع الأصالة تقبلا بالنسبة للكاتب. والمقالات الأدبية كـذلك تشير إلى العديد من الصعوبات التى لا يستطيع هذا الموقف حلها. أولاً: فى هـذا المجتمـع المتقدم الواثق جدًا فى التقدم، تبدو جودة الأدب المعاصر فى حالة ركود أو حتى انحدار. هذا التناقض الظاهر يجب معالجته. ثانيًا: من الواضح أن متطلبات الذوق واللياقة والرغبـة فـى الوصول للحد الأقصى للفائدة الخلقية أو التعليمية، لا تنسجم دائما معا. ثالثًا: الأمثلة المتكررة لا تزال تعرض أن الموهبة لا تلتزم دائما بالقواعد، ودائما، تبحث عن بدائل لتلـك القواعـد. الكتاب والأعمال الأدبية لا تعامل هكذا فى الموسوعة، ولكن الأنواع الأدبية والجمالية تناقش تحت عناوين متنوعة. على الرغم من أنها ليست موضوعًا أساسيًا وبـشكل عـام لا تتلقـى معالجة أصلية. قام داليمبر فى الخطاب التمهيدى بمسح سريع للأدب الفرنسى مـن عـصر النهضة وتساءل إذا كان وصل للذروة فى القرن الثامن عشر. وكتب ديدرو مقالة عن الجميل، وربما كان له دور فى كتابة **جينى** التى تنسب الآن لـ سـينت لامبـر. وأسـهم مارمونتـل وتشيفالى دى جوكور، بشكل خاص، بمقالات عديدة عن موضوعات أدبية. فى المقال الطويل **نقد** يحاول مارمونتل أن يحل أزمة الذوق مقابل الإبداع، ويشرح أن الناقد الجيد نموذج مـن الصفات الممتازة فى هذه الأعمال التى عرفت دائمًا كأعمال بها ميزات عالية، ويقارن هـذا المثال بالأعمال التى يفحصها. "الناقد المتميز فى خياله نماذج مختلفة بعدد الأنواع الأدبية"؛ لذا عليه أن يكون متعلما، ولكن عليه أيضا أن يملك صفات الخيال والعواطف. بوالو، أحد أشهر الشعراء المنظرين فى عصره، الذى درس الأعمال القديمة كلها وبـرع فـى كـشف قـدرة الأعمال الجميلة منها على التأثير الجيد، لم يقيِّم أى عمل إلا بالمقارنة. وكانت نتيجة هذا أنـه أنصف راسين، المقلد الناجح ليوريبيدس.. وأثنى قليلاً على كورنى، الذى لم يشبه أحدًا آخر. وكيف يمكن لـ بوالو الذى كان قليل الخيال أن يقيِّم الخيال بشكل جيد؟ كيف يمكنه أن يكـون خبيرا حقيقيا لأشياء مؤثرة، فيما لا نجد لديه منذ بداية عمله أثرا للمشاعر. من هذا يستخلص مارمونتل القاعدة العامة أن الناقد الكبير يسمح للعبقرى بحريته، طالبًا منه فقط أشياء عظيمة ومشجعًا إياه على إنتاجها، بينما الناقد الأقل شأنا يطلب فقط "انصياعًا باردًا" لقواعد ومحاكـاة لا تفاجئ. عندما يصبح الذوق مطلوبًا أكثر يصير الخيال أكثر جبنًا، بينمـا كـل العبقريـات العظيمة من هوميروس ولوكريس وحتى ملتون وكورنى، قد ظهرت فى وقـت كـان فيـه "الجهل" من جانب العامة يترك مجالاً مفتوحًا. ربما ضحى كورنى بأجمل مـسـرحياته "لـو كان صارمًا فى كتاباته مثلما كان فى كتابه فحوصات، ولكن لحسن الحـظ أنه كتب أعمالـه بطريقته الخاصة وقيم نفسه على طريقة أرسطو". هل الـذوق الجيـد إذن عقبـة للعبقريـة؟

يستطرد مارمونتل. "الذوق الجيد عاطفة جريئة وذكورية، تحب الأشياء العظيمة خاصة، وتشمل كل ما يثير العبقرية. هذا الذوق يقيد ويوهن، ذوق مخيف وصبياني، يصقل كل شيء، وينتهى بإضعاف كل شيء".

تعرف مقالة جينى موضوعها بأنه "اتساع العقل وقوة الخيال ونشاط الروح". روح "الرجل العبقرى.. مهتم بكل ما هو فطرى، لا يقبل فكرة لا توقظ العواطف كل شيء يعطيها الحياة ويحفظها. العبقرية دائمًا تخالف الذوق". "العبقرية هى صفحة صافية من الفطرة، الذى تنتجه هو عمل اللحظة. أما الذوق فهو عمل الدراسة والوقت، ينتج عن معرفة بحشد من القواعد المؤسسة أو المفترضة، تأتى للوجود بأعمال جميلة هى فقط تقليدية. لكى يكون شيئًا جميلا طبقا لقواعد الذوق يجب أن يكون جذابًا ولامعًا ومصنوعًا دون مظاهر العمل، ليكون العمل عبقريًا يجب أن يكون أحيانًا غير مبال، له مظهر عدم النظام والجفاف والهمجية. السمو والعبقرية يبرقان فى شكسبير مثل البرق فى ليلة طويلة، بينما راسين جميل دائمًا. هوميروس ملىء بالعبقرية وفرجيل ملىء بالجاذبية".

ولأن قواعد الذوق وقوانينه يمكنها تقييد العبقرية، فهى تكسرها لتطير إلى الأسمى والشجى والعظيم". يأتى المثال المشكل الذى لا يمكن تجنبه لشكسبير مرة أخرى فى مقالة جوكور **ستراتفورد**. على الرغم من أن نكات شكسبير ذات الذوق السيئ، ووضع عناصر المأساة جنبًا إلى جنب مع عناصر الملهاة كأن جوكور يحاول جاهدًا فهم عظمته من واقع الأصالة والخيال الجرىء وامتلاك فن إثارة المشاعر، يثنى مقال جوكور الرواية على الاتجاهات الجديدة التى مثلها الروائيان الإنجليزيان رتشاردسون وفيلدنج اللذان وجها القصص لغايات مفيدة واستخدماه لإلهام "حب الأخلاق الحسنة والفضيلة عن طريق مشاهد بسيطة وطبيعية ومبدعة لأحداث من الحياة".. يجد جوكور أن عمل روسو الحديث **هلويز الحديثة** يبقى على التقليد الممتاز للروايات المكتوبة بهذا الذوق الجيد. ربما هو نوع التوجيه الوحيد الذى ترك لأمة فاسدة، فأى نوع آخر كان بلا فائدة؟!![٤١] الفائدة المجتمعية هى الهدف المرغوب بالنسبة للأشكال الأدبية أيضا، مثل المسرح المثالى الذى يرشحه داليمبير لمدينة جينيف فى مقال **جينيف** الذى تزامن مع رسالة داليمبير لروسو.

---

(٤١) على الجانب الآخر، ندد مارمونتل برواية روسو من وجهه نظر أخلاقية فى "مقال عن الرواية من الجانب الأخلاقى".

مارمونتل

جان فرنسوا مارمونتل تلميذ فولتير، يذكر بصورة رئيسية كمؤلف لـ **قصص أخلاقية** وسيرته الذاتية، وعدد كبير من المقالات أغلبها مكتوبٌ في الموسوعة، جمعها ونشرها مرتبة أبجديًا عام ١٧٨٧ تحت اسم **عناصر الأدب**.. وقدم لها بـ **مقال في الذوق**. بعد التعريف، يبدأ: "الذوق بالمعنى الدقيق للكلمة شيء مجازي، عاطفة حريصة وجاهزة لصفات الأدب، تحسيناته وجمالياته البارعة، وحتى عيوبه التي لا تدرك لجاذبيتها"[٤٢]. ويمضي مارمونتل في فحص مصادر الذوق وعلوه أو انحداره ودور الناقد في الدفاع عنه، هناك أذواق مثقفة وأذواق فطرية؛ المثقفة كما يقول يجب أن تكافح لتظل قريبة من الفطرية بقدر الإمكان. عندما تزداد احتياجات المجتمع تحت تأثير "مؤسساته وعاداته وآرائه وخيالاته، يصبح الذوق "متنوعًا ومختلفًا" متأثرًا بأفكار اللياقة والنبل والكرامة والأدب والجاذبية والرقة، باختصار، كل تحسينات فن المتعة والاستمتاع، ويتتبع مارمونتل تاريخا للأعمال الأدبية ذات الذوق من عهد هوميروس حتى الأزمنة المعاصرة له. ومثل **تاريخ الفلسفة** لـ داليمبير في الخطاب التمهيدي في الموسوعة يتخطى كتاب العصور الوسطى وعصر النهضة. يجد مارمونتل أن قواعد الذوق الجيد أصبحت أكثر صرامة في عصورنا الحديثة أكثر مما كانت عليه في عصر الإغريق والرومان؛ لأن فن الطباعة ومكانة النساء بالنسبة إلى الجمهور الحديث تجعل "التهذيب" أول الجماليات التي على كتابنا التضحية من أجلها". "فرض على هذا الفن، فن المراوغة والإخفاء والتظاهر، وصنع التعبير، جبان ومتواضع، بغض النظر عن الفكر، وكيف أنه يجب عليه بصورة شديدة تحسين نفسه في لغة فيها البسالة، والحب تم تحليله بمعرفة ودقة"[٤٣]. ويشير أيضا إلى أن الفن لا يسير بعكس الفطرة ليحقق الذوق الجيد، ولكنه يحسن ويزخرف بينما يحاكيها "مختارًا في الطبيعة تلك الصفات والأشكال والجوانب والحوادث التي يعطي فيها الصدق سحرا طاغيا للمحاكاة"[٤٤]. متذكرًا عادة أن "هدف الأدب أن يثير الاهتمام ويهب المتعة"[٤٥]. ضمن أمثلته على الذوق الجيد في الأدب الحديث، لثلاثة أمثال نماذج نمطية له ولمعاصريه: مدام دي سيڤيني تقدم "إحساسًا بارعًا للتقليد الاجتماعي"

---

(٤٢) Oeuvres Complétes p.1.

(٤٣) Ibid., p. 19.

(٤٤) Ibid., p. 30-1.

(٤٥) Ibid., p. 32.

ولافونتين يملك "إحساسًا عميقًا باللياقة الفطرية". واحد من الأنواع الأدبية التى يقدم بها فولتير نموذج الذوق الجيد هو المأساة "أقل كمالاً من راسين وأقل صقلاً ونقاءً وانتباهًا بمعنى آخر أقل مهارة فى ربط كل منابع الحدث معا، ولكن أكثر عاطفية وخصبًا وتنوعًا وعمقًا تأثيريًا وإخلاصًا للعادات المحلية، والسلوك الذى يخلطه راسين أحيانا مع عاداتنا وسلوكنا"(٤٦). مواقف نقدية معينة تظهر مرارًا فى "المبادئ". من الممكن الاقتباس من المقالات المتنوعة المخصصة، بشكل كبير، لوصف أجزاء الأعمال الأدبية (القصة المجازية، والقصة السكندرية، والحدث، والفصل المسرحى ولمصطلحات فنية متنوعة التضاد والمغالاة) بوصفها مجموعة من الإرشادات التى تكون الخلاصة(٤٧) الرائعة، للتركة الكلاسيكية الباقية على مشارف "الثورة".

الصحفيون والنقاد

تعرف الجريدة النقدية لانيه ليتراتير التى نشرها إلى– كاثرين فريرو عام ١٧٥٤، واستمرت بعد موته عام ١٧٦٧، بواسطة ابنه ستانسلا، بعداء فولتير لمؤسسها (أضحوكة الرباعية الشعرية عن الأفعى التى عضت فريرو وماتت) وعدائها للحركة الفلسفية. كان فريرو مدافعًا صريحًا عن القيم الكلاسيكية وعدوًا ومتهكمًا على كل ما اعتبره لا دينى، ذوقه ضعيف، جاهل، مبتذل ولديه أخطاء فى الاستخدام. يعرف الأخير "طرق الكلام الموظفة بواسطة الكتاب المجيدين والمجتمع المهذب"(٤٨). وهو يهتم بعدد واسع من الكتب المنشورة من ضمنها الدوريات، والكتب عن الطب والتاريخ واللغة وكذلك الشعر والدراما والقصص، مقالته فى الغالب وصفية وتنتهى بتقييم نقدى. مثل الفلاسفة، يعترف فريرو بأن الأعمال الأدبية العبقرية يجب أن تتميز بالخيال والذوق. الخيال يجمع بسرعة وبراعة ويقارن بين الأفكار، والذوق يختار ويصقل ويحسن(٤٩). هو يجد الكوميديا الجديدة والجادة "هذا التصوير الدرامى للكارثة البرجوازية، مهما كان مأخوذًا من الطبيعة والإنسانية أو مهما كان مناسبًا، ربما أكثر من تراجيديا الملوك، لخشبة المسرح لأن لها هدفًا أخلاقيًا كبيرًا إلا أنه أقل شأنًا بالنسبة للملهاة الجيدة والصادقة. مثل الرواية

---

(٤٦) Ibid., p. 63.

(٤٧) مثلا جاك شريدر فى "الدرامية الكلاسيكية فى فرنسا" (باريس، ١٩٥٠) يشير إلى "مبادئ" ليميز سمات متنوعة للمسرح الكلاسيكى، مشيرا لوحدة الحدث التى عبر عنها مامونتيل فى "المذهب الذى خضعت له الأعمال الكلاسيكية ولكن لم يعرفه أى من الكلاسيكيين بهذا الشكل الواضح". P.102

(٤٨) Année Litteraire, 1759, pp. 323-4.

(٤٩) Ibid., p. 331.

بالنسبة للقصيدة الملحمية"[٥٠]. مقلدو راسين، فى محاولاتهم لنسخ الجاذبية المؤثرة والحلاوة الغامرة والأسلوب الساحر الذى يميزه، يسقطون فى فخ الحلاوة المصطنعة، الرعوية، وغالبًا المألوف[٥١]. وعند ظهور كانديد – الذى يشاع أن فولتير هو الذى كتبها رغم إنكاره لذلك – يكتب فريرو أنه لا يمكن أن يكون عملا لفولتير؛ لأن تشاؤمه يناقض كل إنتاج فولتير السابق له ولمبالغته وسوقيته"[٥٢]. فى الإجابة على مراسل فى مقاطعة، كان تحدى مدحه لكاتب قليل الشأن سبعة أثمان أعماله، كما يعترف هو، دون مهارة ولا أسلوب، يكشف فريرو عن موقف نقدى خاص: الكاتب أبيه دى لاتين، يعرفه ويشعر به ويوافق بإخلاص. هكذا فإن ذراع النقد يجب ألا يتوعد كاتبا مثله، لكنه يحمل وعده للكاتب المتوسط والمفلس[٥٣]؛ لأن الهدف الرئيسى للنقد فى وقت "الحكم القديم" كان تجنب الجدل، كان النقد المنشور أميل أن يكون تقليديا. والاهتمام الرئيسى لـ مراسلات أدبية الشهرية لكل من جريم وديدرو وميستر نبع من جودة العديد من إسهاماتها، بخاصة أعمال ديدرو ومن ضمنها الصالون. واستطاعت حفظ مصداقيتها كشاهد ومقيم للأعمال الأدبية فى ذلك الوقت. جمهور **مراسلات أدبية**، الذين كان أغلبهم من العائلة الملكية والأرستقراطيين فى أماكن عديدة بوسط أوربا، كانوا متشوقين أن يظلوا على علم بآخر التطورات. المسرحيات والأوبرا والممثلات الجدد والمناظرات فى الأكاديمية الفرنسية والكتب الحديثة. ولأنهم لم يكونوا فى باريس فقد كانوا يزودون بوصف، وأحيانا مقالات متنوعة منفردة، حول الموضوعات المطروحة والنقد الأدبى فى مراسلات أدبية متنوعة وأقل غثاثة من نقد فريرو كما يلاحظ فى أمثلة عديدة فى السنوات ١٧٧٥–١٧٧٧. فى تلك السنوات كان أغلب **مراسلات أدبية** يكتبه جاك هنرى ميستر[٥٤]. وفى مارس ١٧٧٥، نقد ميستر العروض الأولى لـ حلاق أشبيلية لبومارشيه، رغم أنه يبدو أنه أحب المسرحية، فهو بالتأكيد لم يشتبه فى أنها ربما تكون عملاً كلاسيكيًا خالدًا. "بدون امتلاك الحيوية المتهورة لكوميديا موليير، فإن كوميدياه لا تزال عمل رجل متقد الذهن" وفى نوفمبر

---

(٥٠) Ibid., p. 7.

(٥١) Ibid., p. 311.

(٥٢) المصدر. من المحتمل أن يكون فريرون ساخرًا هنا، ولكن من الواضح أنه ليس لديه فكرة عن كيف أن "كانديد" عمل غير عادى. لمزيد من النقد الواعى، راجع نقد "جريم" المعاصر لكانديد فى "مراسلات أدبية" ١٧٥٩، ١ مارس.

(٥٣) المصدر نفسه.

(٥٤) استولى على عمل الكاتب والمحرر فريدريك – ملشوار جريم قبلها بعامين. كولفن وكاريا يعطيان وصفًا ملخصًا ممتازًا للنشر والتأليف ومحتويات مراسلات أدبية ومكانتها وسط العديد من مثيلاتها نوقشت فى Literarische kortespondenzen لشلوباخ.

من نفس العام عرضت مقالته النقدية رواية جديدة غير عادية: **الفلاح المنحرف** حيث يراه رديئًا ومليئًا بالذوق السيئ. "هذا الكتاب يقود العقل عبر مشاهد الحياة الكريهة . وعلى الرغم من ذلك فهو شيق وجذاب"، ويستخلص أنه بينما يأمل المرء أن تكون فرشاة الكاتب أكثر تواضعًا، وأن يكون نظمه أكثر انتظامًا وخاصة اختيار شخصياته أقل وضاعة، يجب أن نعترف أنه مضى وقت طويل منذ قرأنا عملاً فرنسيًا به مثل تلك الروح والإبداع والعبقرية. تُرى فى أى مستقر ستذهب العبقرية من الآن فصاعدا؟. مثل هذه التعليقات مبنية على ردود فعل القارئ أو المتفرج المتفتح أكثر من المقارنة مع "النماذج". هم أيضًا يشيرون إلى أن كاتب مراسلات أدبية كان له نفس تفكير زميله ديدرو. وفى ديسمبر ١٧٧٥ حاكى ميستر ديدرو، شاكيًا من النقاد الذين يبحثون فقط عن العيوب فيما يقرءون "أقارنهم برجل يمشى على شاطئ بحر مهتم فقط بجمع الرمال والحصى. إن الذهب الخالص هو ما أبحث عنه، ما دمت قادرًا على إيجاده"، ووصفته مراسلات أدبية فى يناير ١٧٧٧ كمن يساند قضية الذوق الجيد، بحماسة حقيقية. فى مارس ١٧٧٦، أثار ظهور أول أجزاء ترجمة شكسبير فى **لى تورنير** بعض الجدل. يحاول الكاتب أن يفهم لماذا يقيم شكسبير بشكل مختلف فى إنجلترا وفى فرنسا، وأن يقيس تأثير الانحياز والدرجة النسبية للتطور الثقافى والأدبى فى كل بلد. عندئذ يحاول إجراء مقارنة نزيهة، محترما فى نفس الوقت آراء فولتير، يتأمل الكاتب الفرنسى المعاصر المأساة. "لو أن حبكات شكسبير أوسع وأكثر تنوعا، فحبكات كورنى وراسين بها بساطة أكثر نبلا، وأفعالهم أكثر ترابطًا ونظامًا. ألن يعترف ذو الرأى المحايد أن الأول، مقارنة بفوضاهما العظيمة، له تأثير أكثر مسرحية وأكثر أسرًا؟ كيف يمكن إنكار ذلك، عندما يوافق عليه فولتير نفسه؟"(٥٥) ويمضى الكاتب فى فحص جوانب مختلفة فى مسرح شكسبير: مصلحته التى لا يمكن إنكارها، رداءته واختلاط الأصوات والخطر الذى يمثله للكُتّاب الفرنسيين الذين قد يغتروا بتقليد نوع أدبى لن يناسب أبدًا سلوك أو روح الأمة، وهو يقارن شكسبير بمثال هائل، فكرة جريئة ورائعة لكن تنفيذها فى بعض الأحيان يكون غير مصقل أو غير حريص، وأحيانًا أخرى أرقى حرفية، مثيراً الدهشة والإعجاب بينما راسين مثل تمثال منتظم فى أجزائه مثل بلفدير أبوللو.. على الرغم من بعض التفاصيل الضعيفة والواهنة، على الأقل، هو دائمًا ما يسحرنى بنبله وجاذبيته ونقائه فى الأسلوب(٥٦). وموضوع شكسبير مقابل التراجيديا الفرنسية يأتى على الأقل مرتين فى عام ١٧٧٦. فى نوفمبر بمناسبة خلاف بين فولتير وكاتب فرنسى

---

(٥٥) Correspondance Litteraire, xi p. 217.

(٥٦) Ibid., p. 218.

أيرلندى يسمى روتليدج، يجد الناقد نقطة تميز خاصـة لشكسبير. الكُتّاب الفرنسيون لا يعرضون مشاهد الجمهور، كما يفعل شكسبير فى **يوليوس قيصر**. إذا مثل الجمهور ضرورة للحبكة يتم وصفه فى سياق السرد. "يمكننا اقتراح بأن حتى مثل هذا السرد المكتوب عند شخص مثل راسين لن يمكنه إحداث نفس الأثر للمشهد الذى ينظم الفعل. هذا التأكيد، إذا لم يكن حقيقيا بصورة مؤكدة، فربما تخلى المرء عن الفن الدرامى واقتصرنا فى متعتنا على سماع الشعر الملحمى الذى يتم إلقاؤه. ولكن الفعل فى المسرح الإنجليزى يهين ذوقنا. والسرد على خشبة المسرح الفرنسية يضعف من اهتمامنا"[٥٧]، يسمى ويليك جان فرانسو دى لاهارب، تلميذ فولتير وصديقه ، "أكبر مؤثر على تشكيل الذوق الفرنسى" قبل العهد الثورى وأثناءه"[٥٨]. فى كتاباته النقدية الطويلة من سبعينيات القرن الثامن عشر وحتى موته عام ١٨٠٣، فى أغلب الحالات – مثل ما كتبه عن "مركيور دى فرانس" الذى جمعه بعد ذلك تحت اسم "أدب ونقد" فى كتابه **أعمال** – يعرض نفسه كناقد قاسٍ لما هو ليس كلاسيكيًا أو غير مألوف. تعليقًا على ترجمة جديدة لـ دانتى، هو ينقد القصيدة حتى أكثر من الترجمة. عنوان **الكوميديا الإلهية**، كما يقول، دليل على الجهل الجسيم الذى كان عليه قرن دانتى "يطلقون على الكوميديا عملاً مع أنه ليس له أدنى علاقة بالأنواع الدرامية، ويطلقون لقب إلهى على حماسيات ليس لها شكل ولا خطة. ليست شيقة وذات صوت واحد بشكل يدعو للملل"[٥٩]. وعلى الرغم من محافظته ، فإن لاهارب يؤمن بالتقدم فى الأدب، داعيًا الناقدين الآخرين للمهمة (مثل كليميه وجنجون) الذين يجدون الكتاب المعاصرين أقل بكثير من سابقيهم.

دور المترجمين

فى الثلث الأخير من القرن، شاعران ومترجمان: هما: جاك دليل وأهم أعماله ترجمات لفرجيل، وبير لوتورنير مترجم طومسون ويانج وشكسبير، قدما لترجماتهما بمقالات ذات مغزى نقدى خاص، ولاحظا أن الأدب الفرنسى لعصرهم غير كافٍ من عدة أوجه، فحاولا فعل شىء ما لعلاج هذا. تعليقاتهم مثل المعبر بين الآراء الكلاسيكية الجديدة ذات التركيز الفرنسى لأغلب النقاد فى ذلك العصر والروح الجديدة للعالمية والنماذج الأدبية

---

(٥٧) Ibid., pp. 380-1.

(٥٨) Wellek, Modern Criticism p. 66.

(٥٩) Oeuvres, xv. P. 234.

الجديدة التى اقترحتها فيما بعد فى نهـاية القرن كل من مدام دى ستال وشـاتوبريان. تهـدم مقدمة لوتورنير لترجمات لشكسبير "كلية الجماليات الأدبيـة تحـت اسـم إصـلاح حقـوق المبدعين"(٦٠)، وفى الخطاب التمهيدى لترجمة **أفكار ليلية** (١٧٦٩) ليانج، ينتقـد لوتـورنير الشعراء الفرنسيين لـ "إطفاء موهبتهم بالاهتمام بالذوق والخضوع"، ويقدم الشاعر الإنجليزى كنموذج. كان يانج الذى صادفه سوء الحظ يمتلك العبقرية والخيال والحساسية، "اعلـم أنـه إنجليزى ويعيش فى الريف ويكتب ما يشعر به وما يفكر فيه، يكتب هذه المشاعر والأفكـار تتابع فى نفسه، عندما تخمن صوت ونوع وجماليات وعيوب عمله". وهذه مصادفة علـى أى حال للشعر الشخصى والعاطفى، الذى قلت ممارسته فى فرنسا بين النهضة ونهايـة القـرن الثامن عشر. يبدأ الخطاب التمهيدى لترجمته لـ **جورجكس** ١٧٦٩ بملاحظات عديدة علـى فائدة الموضوع وجماله، على فن فرجيل وعلى المناحى الأدبية الفرنسية فى وقته، والإضعاف العام للشعر بخلاف الشعر الدرامى فى مدينته. ويوافق أن أعمـال جـورجكس لا يمكـن أن تكون بنفس جاذبية القصائد الدرامية، لكنه يضيف أن الذوق الخاص للكتاب الفرنسيين "كارثة حقيقية لأدبنا، فالإنجليز الأكثر عقلانية منا يشجعون كل أنواع الشعر ولهم قصائد جيدة فى كل الموضوعات ولهم أدب متنوع عن أدبنا بشكل كبير جدًا. وعلاوة على ذلك، فنحن نعلـم أن أسلوب المأساة ليس إلا محادثة راقية، وأن أسلوب الملهاة محادثة مألوفة، ولغتنا حتى اليـوم محدودة داخل هذين النوعين، وظلت تفتقر إلى الجرأة وفى حاجة دائمة، ولن تكتسب الثراء أو القوة بحبسها فى الإطار المسرحى الذى لا تجرؤ فيه على المغامرة بحرية فى موضـوعات الشعر العظيمة والجميلة"(٦١). ويجد أن المؤلفين لقصائد عن الفنون أو جمالات الطبيعـة قـد فتحوا للغة الفرنسية "عالمًا جديدًا، عن طريقه يمكنها استعادة ثراء لا حصر له". فى تعليقـه على ترجمته يلحظ بعض الاختلافات العديدة بين لغة فرجيل اللاتينية واللغة الفرنسية الأدبيـة فى ذلك الوقت: "رقة متعالية" للذوق أفقرت الفرنسية برفض عدد من الكلمات والصور. قادت الرغبة فى تقليد الأرستقراطيين إلى الاستخدام الخاص للطرق "الحذرة" فى الكلام. ويقول إن الرومان عاشوا فى عين العوام؛ حيث "أثارت فورة الطموح والحماس للحرية مشاعرهم بشكل عنيف" أكثر من الفرنسيين الذين عاشوا فى المدينة وتعلموا كيف يحـسنون رسـم الأشـياء المادية، وتخصصوا فى التعبير عن الأفكار الأخلاقية. "المعين العظيم الذى لا ينضب للروح،

---

(٦٠) Pichois, 'Voltaire et Shakespeae p. 187.

(٦١) Oeuvres Complétes. II. pp.xv - xvi.

والتدفقات العظيمة للمشاعر، هكذا يمكنهم التلوين فى حيوية. لغتنا تعرف كيف ترسم مع مراعاة الفروق الطفيفة لهذه المشاعر ورقة العواطف ودقائق النفس التى لا تحس. لهم كلمات لكل ما أنتجته الأرض ولدينا لكل حركات القلب"(٦٢). يشكو "دليل" من الصعوبات التى تفرضها اللغة الفرنسية على الشاعر: أدوات تعريف وضمائر وحروف جر إجبارية، ويندر أن يسمح بحرية إبدال مواقع الكلمات، وقواعد التفعيلات السداسية للأبيات والقافية الإجبارية، وينتهى إلى أنه على الرغم من ذلك فإن مثل بوالو وراسين يوضح أن الفرنسيين "ببعض المهارة وبذل الجهد، يمكنهم النزول دون أن يكونوا وضعاء للأشياء الأكثر شيوعًا"، ويثق فى أن التراجم تساعد فى إثراء اللغة بـ "كنوز اللغات الأجنبية". ولم يظهر "راسين وشكسبير" لستندال قبل عام ١٨٢٣، ولكن من الواضح أن هذين النموذجين العظيمين خدما كأقطاب مضادة للفكر النقدى الذى ظل خلال منتصف القرن الثامن عشر ونهايته فى فرنسا يمثل التناسق مقابل الإثارة، والقواعد مقابل الإبداع، والزخرفة مقابل الخيال، وبخلاف بعض الاستثناءات التى قدمت من قبل، فإن الفكر النقدى الفرنسى فى هذه الفترة يظهر حبيس أزمة التمسك بما كان الجميع يظنون أنه تقليد خاص ذو إتقان لا يقارن، مع الكفاح فى نفس الوقت رغبة فى إحراز التقدم، وعلى الأقل معايير عالمية للفنون الأدبية ولباقى المجتمع(٦٣). والتحول الذى حدث فى بداية العصر الرومانتيكى يمكن رؤيته بوضوح فى جملة دالمبرت المعبرة عن تحرره من الوهم فى الخطاب التمهيدى لـ **الموسوعة**.

اتسم النقد – كما كان يمارس فى تلك الفترة لبعض النصوص الأدبية الخاصة – بأنه وصفى ومتسرع ومتطرف بعض الشىء. وهو يستدعى ما وصفه ديدرو فى **الموسوعة** بدور الصحفى: "ينشر مقاطع وتعليقات على الأعمال الأدبية والعلوم والفن كما تبدو"(٦٤). أبعد الأفكار كانت لديدرو وروسو، ولكنهما ليسا نقادًا أكثر منهما منظرين، ممهدين الأرض للنوع من النقد كتب فى الأجيال التالية، فهما عندما يعلقان على النصوص الأدبية، يبدوان أقرب إلى سانت بيف، ولنا كذلك، من فولتير ومارمونتل والنقاد الكلاسيكيين الآخرين للذوق واللياقة.

(٦٢) Ibid., pp. xxix – xxx.

(٦٣) Encyclopédia (1751) p. 71.

(٦٤) Trenard, "presse" p. 170.

الفصل الثالث والعشرون

النظرية الأدبية الألمانية من جوتشيد إلى جوته

بقلم : كلوس ل. برجان

النظرية الأدبية الألمانية من جوتشيد إلى جوته

يبدأ تاريخ النظرية الأدبية الحديثة بألمانيا مع إصدار يوهان كريستوف جوتشيد لكتابه **مقال فى فن نقد الشعر** عام ١٧٣٠، ويعتبر فى ذاته فنا شعريا جديدا. احتوى الجزء الأول من الكتاب، الذى تصدرته ترجمة وتعليق على **فن الشعر** لهوراس، مبادئ تأثرت بالنزعة الكلاسيكية الحديثة، لكن آراء جوتشيد حول نظرية الأنواع الأدبية، وموضوع التذوق، وأيضًا حول دور الناقد، أشارت إلى نهاية وشيكة لهذه النزعة. فظهور الإصدار الرابع من **فن نقد الشعر**، وكذا ظهور لسينج لأول مرة فى عالم المسرح بوصفه ناقدًا أدبيًا جعل من الفترة بين عامى ١٧٣٠ و١٧٥١ فترة تحول ظلت خلالها المعالجة الأدبية مقيدة بمفاهيم قديمة، بينما لم تكن المحاولات الجديدة بالقوة الكافية لإحداث تحول من القديم إلى شىء جديد واضح، ثم جاء رينيه ويليك ليجعل – من منظور القرن العشرين – منتصف القرن الثامن عشر نقطة بداية ذات دلالة لتاريخ النظرية الأدبية الحديثة.(١) مازال هذا الرأى مقبولا فى عمومه، لكنه يحتاج إلى بعض التعديل فيما يخص الحالة الألمانية، حيث حدث التغير ببطء.

عاشت النظرية الألمانية لفترة طويلة تحت سحر العصور القديمة، وكانت للنزعة الكلاسيكية الحديثة علاقة كبيرة بالحالة المزرية للحياة الأدبية فى ألمانيا. فى عام ١٧٩٥ اشتكى جوته من تردى الأحوال الأدبية فى ألمانيا التى لم تسمح ببزوغ نجم أى من المؤلفين الألمان. ففى مقاله الجدلى **أديب الجماهير** ***Literarischer Sansculottismus*** تفكر فى الأحوال التاريخية المثلى لأدب كلاسيكى قومى، التى تقوم على تاريخ قومى عظيم، ووحدة وطنية، وجمهور ناضج، ومجموعة من الأعمال النموذجية، وأخيرا مركز لتشكيل الحياة الاجتماعية.(٢) وعلى الرغم من توفر كل ذلك، فقد كان حال الأوضاع الأدبية فى ألمانيا محبطا، على الرغم من أن الأوضاع نفسها أدت إلى نهضة أدب قومى عظيم فى كل من إنجلترا وفرنسا.

أدى التنوع السياسى والثقافى، والاستقطاب الدينى فى الشمال والجنوب، والرقابة، وغياب قانون عام لحقوق النشر، واستغلال الناشرين للكتاب، وغياب الخبرة والحنكة إلى

---

(١) Wellek, *History*, I. p. v.

(٢) Goethe, 'Literarischer Sansculottismus', in *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (I4 Vols., Hamburg, 1948-64), XII. Pp. 240f.

استحالة ظهور جمهور موحد من الأدباء. علاوة على ذلك، لم تكن لفظة "جمهور" معروفة قبل منتصف ذلك القرن؛ ففى عام ١٧٧١ نصح لسينج، الذى كان يحاول أن يتكسب قوته ككاتب مستقل منذ ١٧٤٨، أخاه بأن يبحث عن وظيفة رأسمالية، وأضاف: "ربما كانت حرفة الكتابة الناجحة هى الباعثة على كثير من الشقاء".(٣)

هناك أسباب ملموسة وراء انتشار التنوير ببطء فى ألمانيا، وأسباب إثارته لاختلافات إقليمية جديرة حقا بالاعتبار. ودون الخوض فى تفاصيل التحولات البنيوية للحياة الأدبية، أو تقليص النظرية الأدبية إلى مجرد انعكاس لتغيرات اجتماعية تاريخية، لا بد من الإشارة إلى العلاقات المتشابكة بين المنتج، والتوزيع، والاستقبال الأدبى. ففى ذلك الحين، وكذلك الحال الآن أيضا، لم تكن النظرية تقتصر على الأدب فقط بل كانت ظاهرة اجتماعية أيضا.(٤)

-١-

أدرك جوته بخبرته أنه لم تكن لدى ألمانيا أية مراكز ثقافية أو سياسية مقارنة بباريس أو لندن. على الرغم من ذلك، كان هناك العديد من المراكز الثقافية فى الأوساط الناطقة باللغة الألمانية التى أسهمت فى نهوض أدب قومى وصل إلى ذروته مع نهاية القرن الثامن عشر. ومن منطلق ما نسميه اليوم "بالأفضلية" يمكننا القول إن التنوع والثراء فى ذلك الأدب كان نتيجة لانتشار الإقليمية بشكل جيد خلال القرن الثامن عشر. كانت المدن الخالية من الاستبداد، وكذا التجارية منها، مثل همبورج وليبزج وزيورخ مراكز لبداية عصر التنوير. أصبحت برلين، تلك المدينة التى اعتبرت مجرد مدينة حصينة ينعزل بها الملك عن الثقافة الألمانية، مركزا لألوان التنوير الفكرى، وكانت ستراسبرج وفرانكفورت بمثابة الملتقى لكتاب حركة العاصفة والقذف، بينما أطلقت مدام دى ستال على إمارة فيمار الصغيرة "أثينا الأدب" Athens des letters، ونادرا ما تم الالتفات إلى أهمية تلك الأماكن لاستيعاب وتحويل الآداب والنظريات الأجنبية، خاصة فرنسا وإنجلترا، وكذا فى ظهور أدب قومى ألمانى.

تكيفت همبورج، تلك المدينة البارزة الأكثر ثراء من أى من المدن الحرة، مع ظروف إنجلترا. حاكت المجتمعات الأدبية والمدنية بها مثيلاتها بلندن، ومنها تم استيراد فكرة الأسبوعيات التنويرية (منشورات أسبوعية أخلاقية) إلى القارة بأكملها. وأصبحت ليبزج، تلك المدينة التى اعتبرت المدينة التجارية الرائدة بمعارضها السنوية الثلاثة، العاصمة الشمالية

(٣) G. E. Lessing to Karl Lessing, 4 January 1770.

(٤) قارن Kiesel و Munch, *Gesellschaft und lieratur im 18. Jahrhundert*

لتجارة الكتاب. إنها مدينة ساحرة يطلق عليها أحيانا "باريس الصغيرة"، وكانت أول من مكن ألمانيا من التفاعل مع مذهب النزعة الكلاسيكية والتنوير الفكرى الذى ظهر بفرنسا. هناك أيضا تطلع جوتشيد إلى تحقيق خططه من أجل تعليم أفراد الطبقة البرجوازية بمساعدة مذهب الكلاسيكية الحديثة بفرنسا. أما زيورخ المحافظة، حيث الحكومة الثيوقراطية التى استهجنت جميع الكتب الدنيوية، وكذا منعت وجود المسارح والصحافة الحرة، فكانت مركزا للنظرية الأدبية فى الأوساط الناطقة باللغة الألمانية خلال المرحلة المبكرة لمذهب التنوير الفكرى. تم محاكاة الأسبوعيات التنويرية من خلال ترجمة الكتاب الإنجليز، وحرر الخيال الشعرى من كل القيود الدينية فى سبيل ما هو أسمى. أصبحت ستراسبرج بالصدفة، ولفترة مؤقتة، مركزا للثورة الأدبية لحركة العاصفة والقذف، التى ناهضت مذهب الكلاسيكية الحديثة فى مقابل تمجيد الأدب الإنجليزى القديم وشكسبير. وفى فرانكفورت صدرت المجلة النقدية لتلك الحركة بعنوان ***Frankfurter Gelbrte Anzeigen***.

ومن المفارقات أن تكون فيمار من بين كل تلك الأماكن، وهى التى لم تكن مركزا تجاريا أو سياسيا أو ثقافيا، العاصمة الأدبية ومعقل الكلاسيكية الألمانية، حتى جوته الذى كان من أبرز قاطنيها لم يع مكانتها البارزة، لكنه أدرك وجود "مدرسة خفية للكتاب" مهدت الطريق لأدب يمكنه البقاء والحياة. اقتنع أيضا أنه إذا كان لابد من تحقيق وحدة سياسية وثقافة قومية من خلال ثورة، فالأحرى الانصراف عن الأدب القومى: "إننا لا نبغى لألمانيا تلك الثورات السياسية التى يمكنها أن تمهد الطريق لأعمال كلاسيكية".(٥) نجحت ألمانيا فى التخلص من روح الثورة الفرنسية، التى ألمح لها جوته هنا، بأساليب فلسفية وجمالية. وقد عوض افتقار ألمانيا إلى الأداء السياسى بثورة روحانية عرفت فى الأدب بـ "كلاسيكية فيمار" وفى الفلسفة بـ "المثالية الألمانية".

كانت تلك الثورة الروحانية بألمانيا نتاجا لمذهب التنوير الفكرى. وأصدر كانت أولى مقالاته النقدية عام ١٧٨١(٦) "عصرنا هو العصر الحقيقى للنقد، إنه ممارسة ينبغى على الجميع اتباعها". عبر عن أهم مبادئ التنوير الفكرى الألمانى بأنها دعوى العقل والتدبر للعالمية. وفى رده الشهير على سؤال زولنار: "ما التنوير الفكرى؟" كتب بعد ثلاث سنوات معرفا إياه فى تلخيص لنزعات عصره: "التنوير الفكرى هو انشقاق الإنسان عن نفسه غير

---

(٥) 'Literarischer Sansculottismus', in *Goethes Werke*, XII. P. 241.

(٦) Kant, *Kirtih der reinen Vernunft*, in *Gesammelte Schriften*, ed. Perussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1952-), IV. P. 9.

الناضجة"، مخلصا نفسه بذلك من عدم النضج، كما يجب على الإنسان أن يتملك الشجاعة لـ "إعمال عقله"، وكذا "مطلق الحرية فى إبداء رأيه علنا فى كل الأمور".(٧) أيقظت دعوى كنت إلى الحرية الفكرية لإعمال العقل وما تضمنته من حرية الكلام وتكوين رأى جماهيرى تحت استبدادية مستنيرة للقضايا السياسية بشكل أساسى، وانصرف نقده بشكل أساسى إلى نظرية المعرفة ومبادئ الأخلاق ومواطن الجمال التى ليست لها علاقة بتكوين جمهور من الأدباء.(٨) كان معنى التحول إلى التفكير النقدى التحليلى بالنسبة للنظرية الأدبية استقصاء الأثر والسلطة فى محاولة لتحقيق الاستقلال عن الاقتداء بالعصور القديمة ومبادئها، وفى المقابل أصبح إعمال العقل والتفكير النقدى، وكذا الوعى الجمالى من أسس نظرية النقد الحديث.

احتوى كتاب جوتشيد **فن نقد الشعر** على تلك النزعات فى طورها البدائى. فأصبح التحليل النقدى للأثر الشعرى موضة العصر، كما يشير العنوان، حتى لو ظلت النتيجة من إعادة التقييم مجرد أسلوب شعرى توجيهى للقواعد، واعتقد جوتشيد أن أسلوبه الشعرى تعريف لأساسيات الشعر، وكذا دليل يقتدى به النقاد. شهدت ألمانيا مفهوم النقد وتطبيقه مع حلول عام ١٧٣٠ كما أوضح جوتشيد؛ ففى مقدمته عرف الناقد: "الناقد دارس أوتى الفراسة الفلسفية فى صلب قواعد الفنون الأدبية، وهو بذلك احتل مكانة تمكنه من التحليل بشكل عقلانى والحكم بشكل صائب على مواطن الجمال ونقاط الضعف فى أى عمل أدبى".(٩)

وعلى الرغم من أن ذلك النقد الجديد استمر فى اعترافه بالمبادئ والنظم التقليدية للشعر فقد اكتسب أساسا فلسفيا جديدا. لم يعد كافيا لالتماس حجة أرسطو أو أى من النماذج القديمة. لابد أن تتوافق المبادئ والأسس مع العقل وتمتلك الصلاحية العامة. أصبح العقل العملة بالنسبة للنقد الفكرى، فعوض عن فقدان السلطة التقليدية عن طريق جدل أنثروبولوجى، موضحا أن الطبيعة الإنسانية تظل ثابتة فى كل العصور، وأن كل أشكال التمثيل لابد من أن تتفق مع مبدأ الطبيعة: الطبيعة عاقلة والعقل طبيعى.يعنى ذلك عمليا أن المحاكاة للطبيعة لا بد

---

(٧) Kant, 'What is Enlightenment?', in *Kant's Political Writings*, ed. Hans Reiss (second edn, Cambridge, 1991) pp. 54f.

(٨) قارن Hamberas, Strukturwandel der Offenlickeit. وانظر أيضا حيث Klaus L. Berghahan, 'From classicists to classical literary criticism, 1730-1806',

(٩) انظر مقدمة Gottsched, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*. P. 144. حيث يقلل ويليك من أهمية الإصلاحات الأدبية التى أوجدها جوتشيد عندما يعلق أن عمله 'أنشأ نسخة محلية مملة ومتحذلقة من النزعة الكلاسيكية الفرنسية الحديثة'.

أن تتمتع "بمخيلة الحقيقة"، بمعنى أنها يجب أن تتوافق مع العقل. لم يعد الحكم على الفن معتمدا على مفهوم اللياقة (توقعات الراعى أو البلاط)، لكنه أصبح محكوما بنظام ملزم من القواعد. قارن هانز ماير بين ذلك النظام من القواعد الشعرية وتقسيم القوى فى نظرية منيسيكيو السياسية: ينتمى الفنان إلى التنفيذى وينتمى الناقد إلى القاضى، وكلاهما يخضع لقوانين الجمال، ذلك المشرع التى تتمتع قوانينه بالصلاحية العالمية.(١٠) والمخاطر الموروثة من ذلك الأسلوب الشعرى التنظيمى، وكذا الأحكام الإيعازية هى بالطبع التشدد فى العقيدة والتفصح، التى يقع فريسة لها الكثير من النقاد منذ جوتشيد.

لم يكد جوتشيد ينتهى من شرح أسلوبه الشعرى حتى هددت المناقشات حول موضوع التذوق فى باريس ولندن بتقويضه. أبى جوتشيد، ذلك المراقب الثاقب للتيارات الأجنبية، أن يكون بمنأى عن تلك المناقشة، فلم يدخر جهدا فى محاولة دمج موضوع التذوق ضمن أسلوبه الشعرى، لكن من خلال حيادية كاملة. ففى فصل كامل يحمل عنوان "حول الذوق الرفيع للشاعر"، كتب جوتشيد أن الشاعر ربما لا يتبع توجيهاته من الذوق العالمى؛ حيث قد تفتح أبواب الفيضان أمام الذاتية وكذا الآراء الاستبدادية، لكنه لابد أن يتبع قواعد موضوعية من أجل تطهير الذوق فى أرض آبائه، لكن كان على جوتشيد أن يركن إلى الذوق المدرب لدى الشاعر الذى لا ينتج فنا إلا من خلال اتباعه للقواعد، معارضا فكرة "الحاسة السادسة" لدوبو وكذا تحكيم الذوق. استطاع أن ينشئ منظومته الطبيعية المبنية على العقل؛ فالحس الجيد هو الذى يتوافق مع المبادئ التى وضعها العقل.(١١) ظهر ذلك التناغم بين الذوق والقواعد والتحكيم التلقائى والعقلانى الذى استمر حتى ظهور النظام الفلسفى الجديد لعلم الجمال، وكذا الأسلوب الشعرى الجديد خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر. انهارت معايير الكلاسيكية الحديثة للمبادئ والعقل التى تمسك بها حتى ذلك الوقت، تاركة الطريق لمفهوم جديد للفن.

–٢–

لم يتشكل التغير فى الكوكبة الأدبية فى القرن الثامن عشر بألمانيا بظهور الأسلوب الشعرى الجديد والنظام الفلسفى لعلم الجمال فقط، بل أيضا بإصدار الصحف التى عكست تلك التطورات النظرية، جاعلة بذلك تحويلها إلى تطبيق نقدى أكثر أهمية بالنسبة للحياة الأدبية فى

---

(١٠) Mayer (ed.), *Deutsche Literaturkritik*, I. p. 25.

(١١) Gottsched, *Critische Dichtkunst* p. 125.

عصر التنوير الفكرى. ظهرت الصحف الأدبية لأول مرة خلال القرن الثامن عشر، وكانت بمثابة المادة الأكثر أهمية بالنسبة إلى مذهب التنوير الفكرى.[12] وعندما أصبح النشر "صناعة ربحية"، عرَّفت صحف التحليل الأدبى القراء ماهية سوق الكتاب الآخذة فى الاتساع، لاعبة دور الدليل النقدى، وقد مثلت تلك الدوريات – لما تتمتع به من تنوع وحيوية كما لاحظ روبرت بروتز – "حديثا منفردا يجريه ذلك العصر فيما يتعلق به".[13] كانت التيارات الأدبية والفلسفية مميزة حيث وضعت الصحف نصب أعين الجمهور الموضوعات الجارية بأسلوب يدعو إلى التعبير عن الآراء، وشاعت أفكار مذهب التنوير الفكرى ونوقشت علانية على صفحاتها. كان جاست ريدل من أوائل من أثنوا على الصحف الأدبية عام ١٧٦٨ حينما كتب رسائل تهم العامة؛ لأنها زودت جمهور القراء بدليل، وحضت على إيجاد أدب بحرفية أعلى وأسهمت فى تشكيل الذوق.[14]

إذا تجاهلنا الأسبوعيات التنويرية التى يتكون النقد الأدبى بها من مجموعة من أفضل التوصيات المتعلقة بالقراءة أو "إرشادات أساسية فى فن الشعر"،[15] فكان جوتشيد للمرة الثانية هو من استطاع أن يؤسس الصحافة النقدية والنقد العلمى بألمانيا. وحين اعتزل عام ١٧٦٢ استطاع أن ينظر بفخر إلى ما استطاع تحقيقه على مدار خمسة وثلاثين عاما: استطاع أن يؤسس ما لا يقل عن خمس صحف وأسهم فى إنشاء عدد آخر. ويعتبر بحثه **إسهامات فى التاريخ التحليلى للغة الألمانية والشعر والفصاحة** (١٧٣٢–١٧٤٤) امتدادا للممارسة النقدية ونشرا للأسلوب الشعرى بكتابه **فن نقد الشعر**. وكما أشرنا فإن أسلوبه الشعرى التنظيمى وأحكامه المتضمنة كانت مهمة فى تطور النظرية الأدبية خلال المرحلة المبكرة لمذهب التنوير الفكرى، فنمت متشددة فى العقيدة بشكل متزايد ثم أصبحت مهملة بعد عام ١٧٥٠ مع ظهور الأسلوب الشعرى الجديد.

ظهر لسينج لأول مرة فى مجال المسرح كناقد عام ١٧٤٨، وسرعان ما عرفت عنه القدرة الفائقة على الحكم. وبين التشدد فى العقيدة المتمثلة فى مبادئ أرسطو من جانب واستجابة القارئ لعلم الجمال من جانب آخر، استطاع أن يطور شكلا جديدا للنقد، ففرق فى

(١٢) P. Raabe, "Die Zeitschrift als Medium der Aufklarung', in *Wolfenbuttler Studien zur Aufklarung*, I (1974) pp. 99ff.

(١٣) Prutz, *Geschichte*. P.7.

(١٤) Kiesel and Munch, *Gesellschaft*. P. 165.

(١٥) Martens, *Die Botschaft*. P. 443.

مقدمة كتابه ***Laokoon*** بين ثلاث استجابات للآداب: استجابة "المتلقى" الذى يستمتع بـالفن، واستجابة "الفيلسوف" الذى يشرح شروط المتعة، واستجابة "مقيم العمل الأدبى" أو "الناقد" الذى يدعم استجابته العاطفية بالعقل.(١٦) ليس الناقد بالمشرع أو واضع النظام بالنسبة للشاعر (كما كان جوتشيد)، فهو يتوسط فقط بين العمل الأدبى والجمهور. إنه يحكم على تحقيق الشعر لتأثيره من خلال نوعه الأدبى، وبذلك يكون بمثابة الداعية والمعلم بالنسبة للعامة. كان لسينج كناقد دوما على دراية بأنه يتحدث أمام جمع من العامة، مما أضفى على أسلوبه بعدا بلاغيا وحواريا وجدليا فى بعض الأحيان. يجادل كقارئ من أجل القارئ ومع القارئ من خلال محاولته شرح استجابة القارئ العاطفية للمبادئ الشعرية. عندما بدأ فى نشر **رسائل فيما ظهر مؤخرا من الأدب** (١٧٥٩) بمساعدة موسز مندلسون وفريدريك نيكولاى، قدم تلك المجموعة من المقالات النقدية فى صورة مجموعة من الرسائل إلى ضابط فاضل جرح خلال حرب السنوات السبع. كان ذلك الشكل الحوارى ملائما لخيال المخاطب، مسبغا على تلك المقالات النقدية نغمة حوارية مألوفة. كان ذلك صحيحا بالنسبة لمعظم أجزاء **مجلة لينسج** ***Hambugische Dramatugie*** (التى تعتبر جريدة مسرحية)؛ ففى موجزها ما دعا العامة إلى المشاركة فى تحسين المسرح الألمانى: "يجب ألا يذهب صوت الجمهور غير مسموع، يجب أن نسمع لحكمه مع الرضوخ له". لكن ظل الجمهور المثالى الذى طالما حلم به فى همبرج صامتا، كما خيب أمله أيضا ذلك الجمهور الحقيقى الذى طالما تحدث إليه.

كان ما بين جنبات همبرج مميزا حقا عام ١٧٦٨، وبالتحديد استقطاب جمهور الأدباء فى صفوة متعلمة وجمهور عريض، وقد أصبح ذلك واضحا بالقرب من نهاية القرن. علاوة على ذلك، تشبث زعماء حركة التنوير الفكرى بالفكرة التى تذهب إلى إمكانية توجيه وتعليم وتوسيع جمهور العامة من القراء فقط من خلال النقد. ويبدو مشروع فريدريك نيكولاى الخاص بمجلة **نقد الإنتاج الأدبى السنوى** مثالا جليا. كان اسمها ***Allgemeine Deutsclie Bibliothek*** عام ١٧٦٢ ثم استمرت بعد ذلك بعنوان ***NADB*** فى الفترة بين (١٧٩٣-١٨٠٦). عاش نيكولاى، الذى ظل محررا وناشرا لتلك الدورية لمدة أربعين عاما، لأجل مذهب التنوير الفكرى. ومع حلول عام ١٧٦٩ واصلت المجلة مقدرتها على مسايرة الإنتاج السنوى للكتاب، وبمرور السنين تحركت ببطء فاقدة الأمل نحو سوق للكتاب أخذ فى الاتساع بشكل مستمر. وأثبتت المثالية – التى يدعو إليها مذهب التنوير الفكرى الرامى إلى جمهور متجانس يمكن هدايته من خلال النقد – أنها ليست أكثر من وهم.

---

(١٦) Lessing, *Gesammelte Werke*, ed. Paul Rilla (Berlin, 1968), V. p. 9.

وفى نهاية *Hamburgische Dramaturgie* لم يهاجم لسينج الجمهور الكسول الذى أعد بشكل خاطئ من أجل مسرح قومى فقط، بل أيضا هاجم الجيل الجديد من النقاد الذى بدا كأنه يمحو النقد تحت شعار ما يسمى بـ "الإبداع". والأدهى من ذلك أن هؤلاء النقاد اعتبروا أنفسهم مبدعين أو على الأقل على درجة سواء مع المبدعين. وفيما يتعلق بحالة يوهان جوتفريد هردر، فقد أخذ هذا التحول فى النقد شكل الحوار غير المباشر مع لسينج، كما روج لذلك كتابه **أجزاء من الحديث حول الأدب الألمانى الحديث** الذى صدر عام ١٧٦٧.

وكما يشير العنوان الفرعى كان ذلك العمل عبارة عن ملحق إضافى إلى رسالة حول موضوعات فى الأدب الحديث. تحدث هردر عن دور الناقد كخادم للقارئ والكاتب والأدب، وبنى تعريفه للناقد فيما يتصل بالقارئ على الجماليات الحسية ذات التأثير، وأمل فى إرشاد القارئ إلى قراءة أفضل. أعلن أن "المقيم الجيد للفن" يلعب دور الخادم والصديق بالنسبة للشاعر مناقضًا بذلك – وبشكل صريح – مذهب التنوير الفكرى، ويبدو أن ذلك لم يخطر أبدا على بال لسينج، أن "يفكر دائما مع ومن أجل المؤلف"، أو حتى "أن يضع نفسه فى ذهن المؤلف ويقرأ ما بداخله".(١٧) كان توجه لسينج النقدى تحليليا وجدليا بشكل كبير بالنسبة لذوق هردر، فأثر النقد الإبداعى الإيجابى الذى يهدف إلى فهم القصد الأمثل الذى يبغيه المؤلف من عمله. وتبدو المقالات التى كتبها هردر وجوته الصغير حول شكسبير أمثلة على ذلك النوع من النقد، فقد أراد هردر أن يكون بمثابة المفسر والمتحمس لشكسبير.

فى مقالته النقدية الشهيرة **حول قصائد برجر** عام ١٧٩١ لم يرفض شيلر فقط مفهوم كل من بيرجر وهردر عن "الشعبية" كوسيلة لرأب الصدع بين ثقافة النبلاء والثقافة الشعبية من القاع، بل اعتزل أيضا فكرة الجمهور المتجانس ، تلك الفكرة المثالية بمذهب التنوير الفكرى. لم يتحدث بالنيابة عن الجمهور العام، وبالتأكيد لم يتحدث إلى الناس، بل إلى صفوة مثقفة، لابد أن ترتقى بالناس إلى مستواها بشكل مقبول. دافع شيلر عن القيمة المطلقة للفن كما يستحسنها الجمهور المثالى. وعرف توجهه الجمالى فى النقد الفن بكونه مستقلاً عن الذوق العام والاهتمامات المعاصرة أيضا. يقف الناقد وظهره للجمهور مؤديا حواره النقدى بين صفوة من الأدبيين.

أصبحت مجلة *The Horae* التى يصدرها شيلر المجلة الخاصة بالجمعية الأدبية التى أخذ فى الحشد لها. ومن منطلق النشرة التمهيدية التى تعتبر بمثابة البيان الرسمى لمبادئ

---

(١٧) *Herders Samtlische Werke*, ed. B. Suphan (Berlin, 1877-1914), I. p. 247.

كلاسيكية فيمار، يمكننا القول إن الأساسيات التى استندت إليها الجريدة أرادت أن تكون أكثر من مجرد مؤثرات مؤقتة، مدافعة عن "مثاليات البشرية المهذبة"، وأن تكون كافية "لتوحيد العالم المقسم سياسيا تحت علم الحقيقة والجمال".(١٨) تضمنت التربية الجمالية بالمجلة أفكارا فلسفية فى الفن، وكذا نماذج من الشعر، وعزم شيلر على "توحيد الجمهور المشتت" على طريقته الخاصة، وكان لابد من أن يكون ذوق الصفوة الأدبية هو النموذج المحتذى بين كل الأوساط القارئة. وعلى الرغم من حسن نواياه، ثبت عدم مقدرة شيلر على رأب الصدع بين المجتمع الأدبى والجمهور المثقف. وعلى الرغم من نصيحة ناشره السيد كوتا بأن يضع فى اعتباره "القارئ العادى" أيضا، فقد تشبث بمنهجه الجمالى.

عكس ظهور ذلك النوع من النقد التغيرات التى طرأت على النظرية الأدبية منذ جوتشيد حتى جوته، التى شكلت تاريخ النقد فى ألمانيا القرن الثامن عشر. وبدلا من إعادة قص قصة سبق سردها مرارا فى التاريخ الأدبى، سنركز على ظهور بعض المفاهيم الأساسية فى ذلك الوقت مثل العملية الإبداعية ومحاكاة الفن ووظيفة الأدب.(١٩)

-٣-

كانت "محاكاة الطبيعة" الموضوع الرئيسى فى النظرية الكلاسيكية الحديثة فى الأدب. وعلى الرغم من ذلك، فقد مفهوم المحاكاة قوته تدريجيا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وكما رأى رينيه ويليك، فإن ذلك الانهيار قد حدث نتيجة التحول إلى التأثير العاطفى للفن من جانب والتأكيد المتزايد على تعبير الفنان عن ذاته من جانب آخر.(٢٠)

بالنسبة لجوتشيد كانت محاكاة الطبيعة من المبادئ الرئيسية للأدب، فهى "الروح الكامنة للشعر" كما أوضح فى العنوان الفرعى لكتابه فن نقد الشعر، وفرق بين ثلاثة ألوان من المحاكاة: المحاكاة البسيطة للطبيعة أو أشياء منها، وهى "الصور الشعرية" كما يسميها، والتمثيل التصويرى للحركة على خشبة المسرح، ويتمثل أعقد أشكاله فى المحاكاة الشعرية، والخرافة أو "سرد حقيقة أخلاقية مفيدة".(٢١) وعلى الرغم من كون الخرافة خيالية، أو "حدثا

---

(١٨) Schiller, *Samtlische Werke*, ed. G. Fricke and H. G. Gopfert (Munch, 1960), V. p. 870.

(١٩) لمزيد من السرد التاريخى المفصل حول نظرية الأدب الألمانية خلال تلك الفترة انظر (Wellek, *History*, I. pp. 144-256.

(٢٠) Wellek, *History*, I. p. 25.

(٢١) Gottsched, *Critische Dichtkunst*. P. 150.

ممكنا تحت ظروف معينة"، فلابد من أن تكون محتملة أيضا. وبما أن الطبيعة منظمة طبقا لقوانين المنطق، فشرط الاحتمالية الشعرية أن تقيم نوعا من التماثل بين الخيال والواقع، فالاحتمالية من أجل التربية الأخلاقية أكثر أهمية من التنكر البيئى بمعناه المجرد. ويضع مذهب جوتشيد العقلانى العراقيل أمام الإلهام الشعرى حاجبا بذلك الخيال والإبداع عن الرؤية.

وبشكل مغاير، وفيما بعد عارض النقاد السويسريون مثل بودمر وبريتنجر تنظيم جوتشيد الدقيق لفن الشعر، فذهبوا إلى الدفاع عن التصوير الشعرى ومتع الخيال وتصوير خوارق الطبيعة. واعتقدوا أنه كلما كانت محاكاة الأدب للصور عن قرب كان الوصول إلى الكمال سهلا، واتباعا لقول هوراس "عليك بالصور الشعرية"، عملوا على نشر "الشعر المتعلق بالرسوم" منذ عام ١٧٢١ فى جريدتهم **حوارات الرسامين** بعنوانها المعبر. كلا النوعين من الفن له نفس الهدف ويتشابه تأثيره: إنهما يصوران أشياء ليس لها وجود كما لو كانت فعلا حاضرة، ويستحوذان علينا كما لو كنا نكتشف الطبيعة نفسها. يحرك التمثيل الشعرى للواقع نفس الاستجابة العاطفية للطبيعة من خلال الصورة الشعرية، لذلك لابد أن تكون الصور الشعرية قوية وملهبة للمشاعر مستخدمة لغة حسية استعارية. والقلب والمشاعر هما الحكم على كل ما هو جميل وتعطى الأولوية لاستجابة القارئ أكثر من الوصايا المعيارية لفن الشعر. وفيما يتعلق بمحاكاة الطبيعة، تظل الرموز الطبيعية للرسوم هى الأقوى مقارنة بالرموز الكيفية الخاصة باللغة. وكانت تلك نقطة الخلل فى نظرية النقاد السويسريين التى انتقدها لسينج.

حدد جوتشيد منطقة الشعر بشدة بتقييده له بقانون العقل ومفهوم الاحتمالية: "التشابه بين الأحداث الخيالية وتلك التى تحدث فى الحياة الواقعية". وبرر ذلك المبدأ من خلال أرسطو الذى كتب فى الفصل التاسع من كتابه **فن الشعر** مفرقا بين الحقائق التاريخية والشعرية من خلال التفرقة بين الواقعى والمحتمل والممكن: "ليست وظيفة الشاعر أن يسرد ما حدث بل الأشياء التى يمكن أن تحدث، بمعنى آخر الأحداث الممكنة الحدوث وفقا للاحتمالية وما تقتضيه الضرورة".(٢٢) أصبح قانون الاحتمالية بالنسبة لجوتشيد بمثابة المقياس المعيارى لعالم الشعر وقصر الأدب إلى مجرد محاكاة الواقع المألوف. كان مبدأ الإمكانية الشعرية التى تعمل على تبرير الخيال ضد الواقع ضمن الأشياء التى تجاهلها أو أغفلها، فقد أراد تقليص الخيال الذى يتجاوز الواقع اليومى، وأطلق العنان للخيال المبدع، وعمل على استكشاف ليس فقط مجرد العوالم المحتملة بل تلك العوالم الممكنة أيضا. سار كل من بودمر وبريتنجر فى ذلك

G. F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Cambridge, 1957). P. 301.(٢٢)

الطريق بشيء من الحذر، على الرغم من أنهما يبديان مزيدا من التطلع إلى عالم خيالى أكثر من ذلك العالم الواقعى، إلى "الممكن المحتمل" أكثر من "المحتمل فقط": "حقيقة يلجأ الشعر إلى اقتباس مادة المحاكاة من الممكن لا من الواقع الحقيقى".(٢٣) لم تعد تبرر كتاباتهم الداعمة لمفهوم المحاكاة الشعرية غير المقيدة بالتفسير المحدود لمفهوم "محاكاة الطبيعة"، مخيلتها أمام محكمة الواقع. عندما تكون الحقيقة التى مؤداها أن الخيال يتمتع بالسلطة الكافية لمحاكاة الأشياء أو حتى الأحداث غير الواقعية، يتضمن الشعر تلك الأشياء الرائعة والمدهشة وحتى الخرافية. إذا ما كان جوتشيد ليدرك الرغبة فى ما هو جديد وما لم يسمع عنه الذى يعتبر "أصل كل الخوارق"، ولم يكن النقاش حول "ذلك الرائع" بين ليبزج وزيورخ ليصل إلى تلك السخونة. لا تنبع المتعة فى الشعر من معيار أقل من ذلك الشيء الذى بمقدوره أن يتعدى ذلك الروتين اليومى المتعب. كان الخيال حرا فى استخدام الخرافات القديمة وكذا الخرافات المسيحية (كما فعل كل من دانتى وميلتون) وأيضا "كل ما هو غير كونى" (كما فعل ليبنز). لا يسمح امتداد مفهوم الخيال إلى العوالم الممكنة للشاعر كى يصور ما هو خفى فى هذا العالم، ولم يصبح حقيقة بعد فقط، لكن أيضا يمكنه التطلع إلى العالم المثالى الذى يبغيه الشعر، والذى يتحدى العالم الحقيقى من خلال مواجهته بقوته الكامنة بالقوة لا بالفعل. استطاع بودمر وبريتينجر أن يتخطيا القيود الضيقة لمحاكاة الطبيعة من خلال الدفاع عن قوة الخيال، وتفعيل الملكة الإبداعية لدى الشعراء.

مثل لسينج بداية حقبة جديدة فى النقد والنظرية الأدبية. تخلى عن الفكر الأرسطى المتشدد والأسلوب الشعرى المتمسك بالقواعد، منشئا بذلك نظرية أدبية جديدة أنصفت بشكل متساوٍ كل من مبادئ الفن والاستجابة العاطفية لدى الجمهور. كناقد فى بداياته، تأثر بمبدأ باتو فى محاكاة الطبيعة الجميلة التى ناصرها فى مقالته النقدية حول الترجمة الألمانية لعمل باتو عام ١٧٥١، لكن سرعان ما انتابته الشكوك حول إمكانية ترجمة ذلك المفهوم ترجمة عالمية، حيث بدا أنه لا يتعدى أكثر من مجرد نصح واهٍ. وبعد سنوات من التطور خلال كل كتاباته كناقد يمارس النقد استطاع أن يجد حله الخاص به لكل المشاكل المتعلقة بنظرية المحاكاة من خلال كتابه قيود الرسم والشعر ***Laokoon*** عام ١٧٦٦.

يستخدم الشعر والرسم علامات مختلفة تماما، فيستعمل الرسم أشكالا وألوانا فى مساحات الفراغ، فى حين ينطلق الشعر بالأصوات من خلال الزمن. "إن الأجسام ذات الخواص المرئية هى الموضوع القريب للرسم. فى حين أن الأفعال هى الموضوع القريب

(٢٣) Bodmer, *Critische Abhandlung* (Zurich, 1740). PP. 31f.

للشعر.[٢٤] الشعر شيء عارض، يحاكي الأفعال في تسلسل زائل مؤقت، بينما يستطيع الرسم أن يستخدم لحظة منفردة من حدث ما في مساحة فارغة. الرسم مقيد بالمساحة الفارغة وعليه أن يختار أكثر اللحظات تعبيرا لمحاكاته لأي من الأحداث، أما الشعر فمقيد في تصويره وعرضه للصور المرئية، لكنه يستطيع أن يحاكي الأحداث من خلال الزمن. وبذلك تكون المحاكاة البسيطة للطبيعة المسيطرة على الرسام، بينما نجد الشاعر قد رفع عن كاهله عبء الوصف. وهكذا لم يقرر لسينج فقط قيود وحدود الفنون المرئية (وأيضا تلك الخاصة بالشعر على أقل المستويات)، بل أيضا حرر الشعر من تبعيته للرسم، فعكس النموذج القديم وأعلن أن الشعر هو "الشكل الأشمل للفن"، الأقدر على تصويرالمواقف والدوافع والمشاعر ورغبات الشخصيات المشتركة في حدث ما. كان للسينج مفهوم شامل عام حول الأدب أكثر من مفهومه عن الفنون الجميلة، وفي بحثه (وعلى الرغم من الكثير من الاستطرادات القديمة) استطاع بالفعل أن يتوسع بالأفق الأدبي بشكل ملحوظ. أصبح مبدأ هوراس "عليك بالتصوير الشعري" مهجورا، وحلت "محاكاة الطبيعة البشرية" والأوضاع الاجتماعية محل "الرسم الشعري"، وفيما يختص بالتأثير، أصبحت الدراما النوع الأدبي المميز.

ليس ضروريا أن نستشهد بالهجوم الشهير للسينج على جوتشيد في رسالته السابعة عشر **رسالة حول الأدب** عام ١٧٥٩، حتى يتسنى لنا أن ندرك إلى أي مدى اعتمد على مبدأ الكلاسيكية الحديثة لجوتشيد. وعلى الرغم من ذلك ظل متمسكا بالمبادئ الأرسطية. انتقد المحاكاة البسيطة للطبيعة في الأدب، لكنه تمسك وبشكل أساسي بمبدأ تمثيل الطبيعة، وانتقد أي نوع من التقيد الحرفي بالقواعد، لكنه لم يرفض أيا منها. ولم يكد يتحرر من تفسير أرسطو المتشدد حتى ظهر جيل جديد من الكتاب تمرد على مبادئه. عرفوا فيما يسمى بحركة العاصفة والقذف، واعتبر لسينج تلك الثورة مجرد "جيشان جديد للذوق" يهدد كل القواعد الفنية.

وكما سبق الإشارة إلى مواقفهم، فلا عجب من ثورة هؤلاء الكتاب وتمردهم ضد مبادئ أرسطو ومذهب براتو في محاكاة الطبيعة الجميلة. وإننا لنرى كيف جاء جاكوب مايكل رينهولد لنز ليرفض وببساطة أن يضيع وقته في تصوير الجمال المثالي لأنه يقدر الرسام المميز، وإن كان كاريكاتوريا، عن الشخص الموغل في المثاليات غافلا حقيقة الأمور.[٢٥]

---

(٢٤) Lessing, *Gesammelte Werke*, V. p. 10.

(٢٥) J. M. R. Lenz, *Werke und Schriften*, ed. B. Titel and H. Haug (Stuttgart, 1966), I. p. 342.

وفى مقالته النقدية حول كتاب يوهان جورج سولزر **النظرية العامة للفنون الجميلة** عام ١٧٧١ شكك جوته فى مقدرة أى شخص على تعلم مبادئها فيما عدا إذا كان "تلميذا يبتغى كتابا أوليا". كتب: "توصل سولزر إلى نتائج من الطبيعة حول الفن تجعل من محاكاة الطبيعة شيئا تافهــا إلى حد مجرد تجميل للاشياء".(٢٦) لم تستطع الأمثلة الخاصة بالرسام اليونانى زوكسيس، الذى كان من المفترض أن تعيد طيوره النقر من جديد أو تلك الأمثلة الخاصة بمبدأ أرسطو تمثيل الطبيعة. كتب لنز"إن ما يطلقه هؤلاء السادة على الطبيعة لا شىء سوى الطبيعة المشوهة".(٢٧) كانت تلك الطبيعة تعنى بالنسبة له الطباعية (كون الشىء طبيعيا) وكذا النزعة الطبيعية؛ ففى مسرحياته لم يرفض فقط تلك المحاكاة التقليدية للطبيعة، لكن كل القواعد والوحدات والاحتمالية ونقاء النوع. وفى المقابل هدف إلى رسم المجتمع الإنسانى ومنظور نوعى للحياة البرجوازية الصغيرة، مدعيا أنه كلما كانت الأوضاع الحقيقية فى الحياة الاجتماعية سيئة ومدعاة للاكتئاب والإحباط لا يمكن أن يكون مجرد تصويرها شيئا مبهجا. سبقت ومهدت النزعة الطبيعية لحركة العاصفة والقذف التى لم تعد مندرجة تحت مبدأ محاكاة الطبيعة بالتالى لواقعية القرن التاسع عشر.

استمر مبدأ المحاكاة فى التغير بشكل كبير خلال السبعينيات من القرن الثامن عشر؛ فلم يشر المؤلفون الجدد إلى تمثيل الطبيعة ولكن إلى العملية الإبداعية لكونها مشابهة للطبيعة. كانت الطبيعة مرجعا، وإن لم يكن الوحيد، لإبداع الفن وفقا لقوانين الكون الطبيعية. وكما رأى هردر، لم يعد الشعر مجرد محاكاة للطبيعة، لكن محاكاة للإبداع الذى يطلق عليه الألوهية. أصبح الشاعر بمثابة الخالق الثانى،(٢٨) ولم يعد المبدع بحاجة إلى القواعد والأمثلة، فهو يستطيع إبداع أعماله تلقائيا من وحى خياله. ويمكن إرجاع تلك النظرية، "نظرية المبدع" التى لم تكن أصيلة تماما، إلى فكرة "نشوء الشعر" القديمة. أعطاها شافتسبرى فى القرن الثامن عشر معناها الحديث عندما وصف الشاعر بكونه "الصانع الثانى". استهل إدوارد يونج النزعة التوكيدية على المبدع الأصلى فى ألمانيا فى **تأملات حول المؤلف الأصلى** (١٧٥٩)، عندما أعلن تحرر الشاعر من الأثر والتعلم والقواعد، فالمبدع يمتلك فى داخله كل ما يحتاجه، ويستطيع أن ينتج فنا من خلال العملية الإبداعية الشبيهة بالطبيعة، ويعد ذلك الكتاب بمثابة

Frankfurter *Gelebrte Anzeigen vom Jahre 1772*, ed. W. Scherer (Heilbronn, 1883). P. 665.(٢٦)

Lenz, *Werke und Schriften*. I. pp. 336f. (٢٧)

Herder Samtliche Werke, XII. P. 7.(٢٨)

المؤسس لحركة المبدع فى ألمانيا التى انتشرت خلال السبعينيات من القرن الثامن عشر، والتى أسهمت فى نهضة علم الجمال فى ألمانيا.

أصبح بروميثيوس الخرافة أكثر قوة لذلك الجيل، وكانت ترنيمة جوته لذلك الصنم تعد بمثابة التعبير الخالص عن النفس التأكيدية والمستقلة التى تحتج ضد إساءة استخدام القوة. عندما ربط جوتفريد أوجست برجر بين حرية الفكر والصحافة وأفعال بروميثيوس كان احتجاجه سياسيا بحتا، وأصبح بروميثيوس رمزا للتحرر البرجوازى. كان ذلك دلالة على التطور المتلاحق للأدب والنظرية الألمانية تحت ظلال الثورة الفرنسية، ويمكن قراءة نظرية فيمار الكلاسيكية الأدبية على أنها استجابة لذلك الحدث السياسى: انفصل الفن عن الحياة وعلم الجمال عن السياسة، كل ذلك من أجل إنقاذ الفن من ظروف يائسة خالية من الأمل كانت سائدة على مستوى الدولة والمجتمع آنذاك، ومن أجل الحفاظ على أمل التطلع إلى مستقبل أفضل. كانت نظرية شيلر الجمالية ذات بعد مثالى، بينما كانت نظرية جوته الرامية إلى التمثيل الطبيعى ذات ميول واقعية.

من خلال عمله السردى الشعر والحقيقة، أوضح جوته مدى تأثير كتاب لسينج ***Laokoon*** على جيله: بطل تماما مبدأ الصورة الشعرية الذى ظل مفهوما بشكل خاطئ لفترة طويلة من الزمن، وفى نفس الوقت ظهر الفرق بين الفنون التصويرية والبلاغية بشكل واضح.(٢٩) دمج جوته النتائج التى توصل إليها لسينج من خلال بحثه داخل نظريته الأدبية والشاهد على ذلك مقالته القصيرة التى صدرت عام ١٧٨٩ بعنوان **المحاكاة البسيطة للطبيعة: الأسلوب والكيفية**، واحتوت على آراء جوته حول مشكلة تمثيل الطبيعة، وتوقع مسبقا البرنامج الجمالى لكلاسيكية فيمار.

استخدم جوته مفهومين أوليين، مبسطا نظريات تمثيل الطبيعة القديمة، وشكل مفهومه للأسلوب مفهوما جديدا صادقا، فالمحاكاة البسيطة للطبيعة تقيد الفنان فى أجسام محددة بالطبيعة الجامدة هى التى يحاكيها بشىء من الدقة المفرطة آملا بذلك إنتاج صور لحيوات مماثلة أو مناظر طبيعية مشابهة. انتقد جوته "الفن التصويرى" الذى يزاوج صورا طبيعية دون الإضافة إليها، مما يفقد تلك الأعمال الفنية عنصر الحقيقة فى الفن الذى يختفى وراء "مظهر جميل". وعلى الرغم من وجود دلالات سلبية لمصطلح "الأسلوب المتكلف" خلال القرن الثامن عشر، استخدم جوته ذلك المفهوم بشكل جيد، ولخص بطريقة إرشادية كل ما له

---

(٢٩) Goethes Werke, IX. P. 316.

علاقة بالجانب الذاتى للعملية الإبداعية، مثل المهارة الإبداعية والخيال والإبداع. تعنى المحاكاة بشكل متكلف إنتاج أعمال خيالية دون أن نستشعر الطبيعة ذاتها بداخلها. يخلق الفنان عالمه الخاص ، راجيا التعبير عما حرك روحه بأسلوبه الخاص، ولا بد أن يخضع ذلك التعبير المميز عن الخبرة العاطفية الذاتية لكلية وشمولية ذلك العمل الأدبى. ويكمن الخطر وراء تلك الطريقة الأدبية فى ميلها لفقد شكل الطبيعة كلية واللعب فقط مع المادة، وفى تلك الحالة يصبح الأسلوب المتكلف فارغا وعديم المعنى.

الأسلوب بالنسبة لجوته مثال مصغر للأدب، يكمن فى عمق الأساس المعرفى لبواطن الأمور، وفى كل شيء يتسنى لنا معرفته من الأدب فى شكله المرئى والمحسوس. يعتمد الفن على الفهم العميق للطبيعة، فقد أبدع بأسلوب متشابه مع المنتجات الطبيعية ووفقا لقوانين الطبيعة. ومن خلال الدراسة المتعمقة والمتأنية لتلك الأشياء ذاتها يستطيع الفنان أن يتوصل لمعرفة أكيدة حول ماهية الأشياء وطريقة وجودها، فيستطيع تصويرها فى أشكالها الخالصة والمثلى. يمحو الفن العظيم كل شيء جائر أو عرضى أو حتى فردى فى سبيل كل ما هو مألوف وكونى، فتظهر "بواطن الأشياء". وليس مصادفة أن يتجه جوته إلى ذلك الرأى بعد عودته من إيطاليا، حيث تعرف هناك على المثالية الكلاسيكية ومثالية الفن القديم. وكان تعرضه لفن النحت الإغريقى، مسترشدا بكتابات ونكلمان، بلا شك هو القاعدة التى انطلق منها مفهومه عن الأسلوب، بينما كان بحثه التجريبى بمثابة الموجد لأساس نظرية المعرفة.

وعلى الرغم من استمرار جوته فى الاختلاف مع شيلر بعد عودته من إيطاليا، ظل الاثنان متفقين حول موضوعات الفن الجوهرية. فى واحدة من رسائله إلى كريستيان جوتفريند كورنر عمد شيلر إلى تعريف "الأسلوب" كواحد من أساسيات الفنون الجميلة: "إنه السمو فوق كل ما هو عرضى وكونى وضرورى".[٣٠] وبعد سنوات وضح تأثير شيلر عندما عرف جوته "الأسلوب" كـ "تصوير مثالى إبداعى". وبالتالى يعتبر الأسلوب كـ "طريقة خاصة" للفن العظيم بمثابة الأساس لنوع الفن الرمزى النابع من كلاسيكية فيمار. اتفق الشاعران على أن الأمور الفكرية والروحانية تبلغ التعبير فى شكل التصوير الرمزى دون تقليصها إلى مجرد المفاهيم. وبذلك يختلف قانون الأدب فى الطبيعة بالنسبة لجوته عن توجه شيلر الذى يرى أنه مشروع فكرة من وإلى الطبيعة. افترض مفهوم جوته عن التصوير الرمزى معرفة سابقة ترتبط بماهية الشيء، وهى الضرورة الجمالية التى تقتضى من الفنان أن يجعل "بواطن الأشياء" تبدو بشفافية من خلال عرضه للطبيعة. وفى واحدة من تعريفاته

---

(٣٠) Schiller to Korner, 28 February 1793.

للفن الرمزى فى كتابه مواعظ وتأملات كتب جوته: "إنها طبيعة الشعر التى تعبر عن الخاص دون التفكير فى العام، لكن كل من يفهم الخاص بوضوح يستقبل العام فى الوقت ذاته دون الالتفات إليه أو تجاهله لوقت آخر".[٣١] يبدو مفهوم جوته عن التصوير الرمزى للطبيعة خاصا وموضوعيا، لكن يجعل ذلك الشىء الذى ليس من السهل الإمساك به لما لرموزه من غموض شيئا لحظيا لا يمكن وصفه بالكلمات. أصبح ذلك الشكل الرمزى الجديد بالنسبة له "لغة البشرية"، التى تسمح للفنان أن يسمو بنفسه فوق القيود الضيقة التى يفرضها الواقع من أجل تصوير "الإنسان الخالص".

توافق مفهوم جوته عن التصوير الرمزى للطبيعة مع مكانته التنظيرية، التى تكمن بين مفاهيم المحاكاة التمثيلية للطبيعة والواقعية، وتهكم على كليهما: المحاكاة المهجورة، وذلك التقليد الأعمى للواقع. عاد مرة أخرى عام ١٧٩٨ فى مقدمته لجريدته الأدبية ***Die Propylaen*** (أو الدهاليز) إلى التفريق بين الطبيعة والفن، لكنه على العكس من مقاله عام ١٧٨٩ حدد الفاصل بينهما بشكل أكثر تأكيدا: المطلب الأساسى للفنان أن يكون دوما ملتزما بالطبيعة، دارسا ومحاكيا لها. ويؤكد أيضا أن "هناك فجوة عظيمة تفصل بين الطبيعة والفن". لم يعد قانعا مكتفيًا بالبديهة التى تذهب إلى "المحاكاة البسيطة للطبيعة" التى أبدى فى يوم من الأيام رضاه عنها، فعاشق الفن الفطرى الذى يستمتع "بالفن كما لو كان من صنع الطبيعة" يسمح لنفسه بالانقياد إلى الخديعة كـ "العصافير الحقيقية التى تهرب إلى نبات الكرز المرسوم"، بينما يعلم العارف أن "الحقيقى فى الفن والحقيقى بطبيعته شيئان مختلفان تماما". وعلى الرغم من كون الفنان مقيدا بالطبيعة والواقع فإن العمل الفنى كـ "منتج للروح الإنسانية" يذهب بعيدا عن الطبيعة. إن المحاكاة البسيطة للطبيعة تنقاد فى أحسن صورها إلى وصف سطحى للمظاهر، بينما يتعدى الفن الحقيقى الصادق حدود الطبيعة مضفيا عليها من العمق والرمز ما يشاء. أتت عبارة جوته فى أواخر القرن الثامن عشر لتحدد حدود محاكاة الطبيعة التقليدية وبداية نظرية التمثيل الطبيعى التى أشارت إلى واقعية القرن التاسع عشر.

كان شيلر أول من استخدم مصطلح "الواقعية" فى ألمانيا؛ ففى رسالة أرسلها إلى جوته عام ١٧٩٨ عمد إلى وصف الغرابة فى الأدب الفرنسى كما يلى: "لا غبار على كونهم واقعيين أكثر من مثاليين، لكن أستطيع أن أقرر وبشكل نهائى أن الواقعية لا يمكن أن تصنع

---

(٣١) *Goethes Werke*, XII. P. 471.

شاعرا".[٣٢] فعلى سبيل المثال دافع فى مقدمة آخر مسرحياته عروس مسينا ***The Bride of Messina*** عن استخدامه لفكرة الكورس الكلاسيكية من منطلق أنها "تنقل العالم الحديث إلى العالم الشعرى القديم"، وأعلن "الحرب على مذهب النزعة الطبيعية فى الفن".[٣٣] وتحت تأثير جوته استطاع شيلر أن يتجاوز "امتعاضه المؤقت للواقعية"، فاكتشف إمكانياتها الجمالية. وتعد مسرحية ***Wallenstein*** مثالا جليا لذلك؛ حيث أراد أن يصور البطل كـ "شخصية واقعية أصيلة"، فقرر شيلر ألا "يختار شيئا سوى المادة التاريخية" التى تجعله أقرب ما يكون للواقع، وأن يكبح جماح خياله. وينتهى به الفكر إلى "أنها عملية مختلفة تماما يصور من خلالها الواقعية بشكل مثالى من أجل إدراك المثالى"[٣٤] على الرغم من ذلك بدت طريقته الإبداعية قريبة من جوته، فصور الواقعية بشكل مثالى، كمادة يجب أن ندخلها إلى الفن من خلال الشكل. ظلت الفجوة بين جوته وشيلر قائمة من جهودهما الرامية لتجاوز تلك الاختلافات، ولنقف على تلك الاختلافات لابد أن نسأل أنفسنا كيف استطاع شيلر أن يعكس الواقع بشكل جمالى، وأن يحل مشكلة التمثيل الطبيعى تاريخيا.

لم يعد التمثيل الطبيعى كما فهم عموما أو كما وصفه شيلر بالمحاكاة "الذليلة" للطبيعة صالحا بالنسبة له. وفى مقالة نقدية حول أشعار مانسون عام ١٧٩٤ زعم، كما فعل لسينج فى كتابه ***Laokoon***، أن شعر المناظر الطبيعية يمكن نقده إذا نجحت عملية نقل الوصف من خلال الحركة وإذا كان رمز الطبيعة شفافا جليا، ولكى يتم ذلك فإن العملية الرمزية ضرورية حيث إنها تعمل على تغيير الطبيعة الجامدة إلى طبيعة من صنع الإنسان.[٣٥] يمكن للخيال الرمزى فعل ذلك من خلال طريقتين: إما عن طريق تصوير المشاعر من خلال المؤثرات الإيقاعية أو عن طريق تصوير الأفكار. لكن كيف يمكن تصور الأفكار دون الوقوع فى مصيدة التصوير التشبيهى؟ يفترض شيلر أن التشابه موجود بين حركات العقل والمظاهر فى الطبيعة، وعندما يكشف الخيال ذلك التشابه يعمل على الربط بين مظهره فى الطبيعة وبين فكرة ما، وتنقل تلك العملية الرمزية بالنسبة للشاعر الأشياء الطبيعية كما تشاهد فى الأشياء من خلال الإدراك الذاتى لها، فتجعل المنظر متعة جمالية، وبتلك الطريقة يمكن الإشارة إلى فكرة الحرية برموز من الطبيعة. "الجمال عبارة عن الحرية فى الشكل"، وذلك من الأشياء

---

(٣٢) Schiller to Goethe, 27 April 1798.

(٣٣) Schiller, *Samtliche Werke*, II. pp. 819f.

(٣٤) Schiller to Goethe, 5 January 1798.

(٣٥) Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 998.

البديهية التى يقوم عليها فن الشعر لدى شيلر. ورغم أنه علم من خلال كنت أن المعنى الرمزى ليس صفة مميزة للمدركات الطبيعية (كما سبق وأن افترض جوته فى رمزية الطبيعة)، لكنه مجرد إدراك ذاتى، فقد رأى أن العملية الرمزية وسيلة ممكنة لتمثيل الأفكار بلغة الطبيعة، وظل شيلر يعتبر شعر المناظر الطبيعية شكلا متدنيا من الشعر، ورأى أن المحاكاة الفطرية للطبيعة شىء يرتبط فقط وظروف الماضى.

تتمثل النظرية الأدبية التى تشكل الأساس لذلك المنظور فى بحث شيلر المعروف **حول الشعر الفطرى والوجدانى** (١٧٩٥)، ويعد تعريفا شخصيا وتاريخيا لوضع شيلر بالنسبة لجوته والعهد القديم. شرع فى كتابته بعد مقابلته مع جوته فى أغسطس ١٧٩٤، باحثا القضية الحاسمة بالنسبة له: "ما الوجهة التى يجب على الشاعر فى عصرنا وتحت ظروف مماثلة لظروفنا أن يختارها؟"[٣٦] كانت نقطة البداية هى الطبيعة بمعناها المزدوج، تلك الطبيعة الخارجية التى ندركها بشكل حسى من جانب وذلك الإدراك الداخل للطبيعة كوحدة إنسانية من جانب آخر، فقد انعزلت الثقافة الحديثة عن الطبيعة بسبب تطور العقل الأحادى الجانب. كتب شيلر إشارة إلى منظورنا للأشياء البسيطة فى الطبيعة: "إنها كما كنا، على الحالة التى يجب علينا أن نكون عليها. كنا الطبيعة كما هى الآن، ولابد أن تعيدنا حضارتنا إلى الطبيعة من خلال العقل والحرية."[٣٧] يتميز "الفطرى" كحالة من الإحساس بالقرب من الطبيعة والبساطة، والمثال التاريخى هو العصر الإغريقى القديم، أما "الوجدانى" كشكل تأمل وتفكير طويل مطابق للحداثة التى تتميز بالانعزال عن الطبيعة وفقدان الشمولية. "إن إحساسنا بالطبيعة مماثل لتطلع رجل مريض إلى الشفاء والصحة". والشعراء حراس للطبيعة يختلفون من حيث علاقتهم بها: إما أن يكونوا هم الطبيعة أو يبحثون عن الطبيعية المفقودة. الشاعر "الفطرى" هو الطبيعة (المبدع الطبيعى)، وما عليه إلا أن يحاكى الطبيعة كى يستثيرنا بتلك الحقيقة الوجدانية، أما الشاعر "الوجدانى" الذى فقد الألفة مع الطبيعة فيستثيرنا من خلال الأفكار فقط. إن المشكلة التى تواجه الشاعر فى عصرنا الحديث هى بعده عن الطبيعة؛ لذا لابد له أن يتجاوز ويتخلص من ذلك عن طريق الفن، فهو "لم يعد قادرا على الاعتماد على المحاكاة البسيطة للطبيعة، ولابد أن يعمل على التمثيل للمثالى المفقود كى يستطيع أن يعطينا التعبير الكامل عن البشرية". الشعر الفطرى هو الفن المقيد بينما الشعر الوجدانى هو الفن المطلق، والشاعر الوجدانى فى العصر الحديث المنقسم فى صراعه مع وفى داخل الحضارة يمكنه

---

(٣٦) Schiller to Herder, 4 November 1794.

(٣٧) Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 695.

التفاعل مع التناقض بين المثالى والواقع بشكل ثلاثى، فيمكن لعمله أن يكون تهكميا أو رثائيا أو حتى رعويا. وهكذا يستبدل شيلر التصنيف التقليدى للشعر فيما يتعلق بالنوع بنظرية جديدة لأمزجة شعرية تعكس مواقف متغايرة تجاه الواقع.

بالنسبة للمزاج الرعوى الذى يعتبر أرقى الأساليب الوجدانية يتخيل المثالى فى الماضى أو يتصور فى المستقبل كما لو كان شيئا حقيقيًا، فتمثل القصيدة الرعوية "المثالى المتحقق" والتوفيق بين كل المتضادات ولحظة الكمال المثالى. يعود ذلك إلى الوحدة والتوافق والانسجام، الذى يحققه الشعر الوجدانى، ويمكن أن يكون بمثابة نقطة الالتقاء بين الشعر الفطرى والشعر الوجدانى.[٣٨]

هناك ثلاث وجهات فى نظرية شيلر تشير إلى المستقبل؛ فقد طور أسلوبه الشعرى بشكل مرتبط مع ظاهرة المجتمع الحديث مثل العزلة عن الطبيعة وتقسيم العمل والتخصص، وعمل على استبدال الأشكال الطبيعية القديمة للشعر بأساليب إحساس جديدة أو أشكال إدراكية تقابل الإدراك الحديث للواقع، ولم تضع دراسته للرموز فى الشعر الفطرى والوجدانى تعريفا للأدب الحديث فى مقابل الأدب القديم فقط بل أيضا أرخت للنظرية الأدبية. لم تعد هناك عودة إلى الشعر الفطرى أو إمكانية أن تمثل المحاكاة البسيطة للطبيعة الواقع الحديث، فالشاعر الوجدانى فى العصر الحديث يناضل من أجل شعر تركيبى بمقدوره أن يتخطى الفجوة بين الواقع والمثالى من خلال تمثيل الأفكار. أصبح الشاعر الحارس والراعى للشمولية الإنسانية والانسجام البشرى، ومع مفهوم شيلر المثالى عن الأدب[٣٩] انتهت المناقشة التى مر عليها قرن من الزمان بين القدماء والمحدثين فى ألمانيا، وأخذت نظرية جديدة فى الشكل والظهور.

– ٤ –

يمكن تلخيص التغيرات التى حدثت خلال تاريخ النظرية الألمانية فى القرن الثامن عشر بشكل جيد فى ضوء الاستثناءات التى تمتع بها أولئك المنظرون فيما يتعلق بتأثير الأدب على جمهور المتلقين. تمسكت النزعة الكلاسيكية الجديدة بمبدأ هوراس الشهير أن الشعر إما أن يكون مفيدا أو ممتعا، وهى فى الحقيقة نصيحة صحيحة إذا تساوت الحالتان فى الأهمية.

---

(٣٨) قارن Peter Szondi, 'Das Naïve ist das Sentimentalische', in Szondi, *Lekture und Lektionen* (Frankfurt, 1973) pp. 47-99.

(٣٩) حول البعد المثالى فى النظرية الأدبية لشيلر، التى أشار إليها ويليك أيضا وإن كان بشكل نقدى (Wellek, *History*, I) انظر A. Gethmann-Seifert, 'Idylle und Utopie', in *Jahbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft*, 24 (1980).

وبالنسبة لكثير من النقاد، خدمت المتعة التى تنجم عن الشعر مبدأ الفائدة الأخلاقية والتوجيهية، واعتبر الشعر بشكل عام بمثابة معلم الحكمة والفضيلة، بالنسبة لمن لم يحصلوا على القدر الكافى من التعليم، لتحقيق ذلك بأسلوب آخر. تعامل ذلك النموذج العقلانى الصريح، الذى لم يكن بمقدوره أن يعرف الطبيعة المحددة للمتعة الجمالية، مع حقيقة أن الشعر بمقدوره أن يستثير القارئ أو الجمهور ، حيث إنه يحرك نوعا ما من الاستجابة العاطفية. وتفسير تلك الظاهرة — على الأقل فيما يتعلق بالتراجيديا — هو بالضبط مبدأ أرسطو الذى نال الكثير من المناقشة والمعروف باسم "التطهير"، والذى أصبح مزودا بدعامة أخلاقية. أصبح المسرح، الذى يعد بمثابة المثير العاطفى والباعث على المتعة، "صرحا أخلاقيا" فى ألمانيا القرن الثامن عشر: فهمت التراجيديا كـ "مدرسة الفضيلة" التى علمت الكثير من الدروس الأخلاقية، أما بالنسبة للكوميديا فعرفت كـ "مدرسة الضحك" التى يمكنها أن تصحح كل الرذائل. خدم كلا النوعين نفس الهدف، كما كان نفس الحال بالنسبة لأنواع أخرى من الشعر تمثلت فى النصح والتوجيه والارتقاء وتنوير الجمهور. وكما هو الحال فى المشكلة القائمة فى العلاقة بين الطبيعة والواقع، ظل التمييز بين الفن وعلم الأخلاق محط نقاشات ساخنة دامت قرن، وأعان ظهور نظرية الجمال المنظرين على التمييز بين الممتع والجيد والجميل وتحديد وظيفة الأدب بأساليب أخرى.

ساير أوائل المنظرين لمذهب التنوير الفكرى فى ليبزج، وبشكل أكثر فى زيورخ، اتجاهات محتقرة للشعر، سواء من جانب الإكليريكيين التقاة الذين لا يجدون فيه سوى مثيرات خطيرة تقود إلى النزعة الآثمة، أو من جانب الأرستقراطيين المغرورين الذين رأوا فيه انحرافا مخربا. وفى زيورخ هاجم القس جوتهارد هيدجر الأدب الدنيوى فى كتاب **حول ما يسمى بالرواية** عام ١٧٩٨، وصف فيه قراءة الروايات بالمتعة عديمة الجدوى الآثمة، لذا لم يكن مستغربا منع مجلس المدينة المتزمت لأى إنتاج مسرحى. كان ذلك بسبب ستار من الجهل والعداء الذى دفع المدافعين عن الشعر لتأكيد جدواه التعليمية وقيمته الأخلاقية، مقللين من تأثيراته الباعثة على السرور. وعلى الرغم من الاختلاف بين المنظرين فى ليبزج وزيورخ فيما يتعلق بقوة الخيال والإبداع الرائع، كان هناك نوعٌ ما من الاتفاق على وظيفة الأدب: لابد أن يكون مفيدا وتعليميا وفوق كل شىء باعثا أخلاقيا. أراد جوتشيد أن يضفى على الشعر بعضا مما تتمتع به الفلسفة؛ لذا أكد قيمته الأخلاقية مختصرا إياها إلى التوجيه التعليمى. وبذلك تكون الخرافة، كنوع توجيهى فى حد ذاته أو خطة نموذجية لألوان أخرى من الشعر، بمثابة محور الارتكاز التى بنيت عليها نظريته. وما إذا كان يتحدث عن محاكاة الطبيعة أو الألوان الشعرية، فإن الضرورى بالنسبة له الحكاية الخيالية كوسيلة للوصول إلى الهدف الأخلاقى. كانت أساليبه الشعرية الملتزمة بالقواعد معروفة بخاصيتها الملتزمة

بالقواعد: "بداية يجب علينا أن نختار الحكمة الأخلاقية التعليمية التى ترسى الأساس للقصيدة بأكملها، ثم نعمد إلى اختلاق حدث عام يظهر خلاله حدث ما يروج بشكل مقنع لتلك الحكمة".[٤٠] الهدف وراء التراجيديا والكوميديا مجرد "إرشاد الجمهور من خلال بعض الأمثلة التى تحمل الفضيلة والرذيلة على حد سواء". تعمل المأساة على تطهير الجمهور من شروره التى تقدم بشكل واضح على خشبة المسرح، وفى الوقت نفسه تعرض الكوميديا حماقاتهم من خلال التهكم، لكن يبدو ذلك النهج التوجيهى إلى الأدب أخلاقيا ومفرطا فى التبسيط إذا ما طبق على الأعمال الكلاسيكية القديمة. اختصر جوتشيد مأساة أوديب إلى مجرد درس أخلاقى: "يعاقب الله الإنسان على الذنوب التى لم يرتكبها بشكل متعمد". ويرى بودمر فى مأساة أنتيجون مجرد تحذير ضد "التمرد على الحكام".[٤١] وكان التوجيه الأخلاقى بالنسبة لكلا الناقدين أهم من المتعة الجمالية.

على العكس من أولئك النقاد، حاول لسينج التمييز بين التأثير المميز للفنون والأنواع الأدبية المختلفة على جمهور المتلقين، فاتفق مع جوتشيد على أن الشعر يجب أن يرتقى بالبشرية، "لكن لا تستطيع كل الأنواع الأدبية أن تحسن كل الأشياء... إن ما يستطيع كل نوع أدبى أن يرتقى به بشكل أفضل من الأنواع الأخرى هو فقط هدفه المميز".[٤٢] المأساة، على سبيل المثال، لا يمكنها أن تقوم كل الانفعالات التى تعرض على خشبة المسرح، كما لا يمكن أن نقلص الهدف منها إلى مجرد عرض للمثال الأخلاقى. تعمد الأولى إلى التركيز على إمكانات الدراما، بينما يمكن خدمة الأخير بشكل أفضل عن طريق قراءة حكايات إيسوب الخيالية. ما يهم لسينج ليس مذهب جوتشيد التعليمى المبسط والمعمم، بل الآثار المحددة من المأساة: "الشكل الدرامى هو الوحيد الذى يمكن من خلاله استثارة الخوف والأسف". لا يكتشف لسينج فى إعادة تفسيره لمبدأ أرسطو المعروف بـ "التطهير" أهمية الاستجابة العاطفية للجمهور فقط، بل يكتشف أيضا أن استثارة الشفقة الوظيفة الرئيسية للمأساة، فمجرد الخوف من حدوث ما نراه على خشبة المسرح فى الحقيقة يجعل الشفقة إحساسا حيا، حتى بعد انتهاء العرض، فالخوف يحسن الإحساس بالشفقة ويجعل من استمراره شيئا ممكنا. كانت للمسرح وظيفة تحسين قدرتنا على الأسف والشفقة وتحويلها إلى عادة، حيث كان "الشخص

---

(٤٠) Gottsched, *Critische Dichtkunst*. P. 161.

(٤١) Bodmer, Briefwechsel (Zurich, 1736) p. 98.

(٤٢) Lessing, *Gesammelte Werke*, VI. P.395.

الأكثر رحمة وشفقة أكثر ميلا للفضيلة"(٤٣) يمثل وصف المسرح كمكان يمكن فيه تهذيب "دموع الأسف والإحساس البشرى"، تحولا رئيسيا فى النظرية الأدبية من المذهب العقلانى إلى الحساسية، لكن لابد ألا يفسر ذلك الإدراك للبعد العاطفى للفن على أنه لاعقلانية تسير ضد مذهب التنوير الفكرى، كما ذهب إلى ذلك كثير من مؤرخى الأدب الألمان، بل هو حركة متممة فى ذلك العصر. استبدلت بالأساليب الكلاسيكية الحديثة بتوجهها العقلانى العملى تأثيرًا جماليًا رأى أن العاطفة دافع مهم للأفعال البشرية تماما مثل المعرفة العقلية، إن لم تكن الأقوى، فالقلب والعقل يدفعان الإنسان لعمل كل شيء صحيح. توافق ذلك التحول من التوجيه التعليمى العقلانى إلى الدافع العاطفى مع تطور علم الجمال خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر؛ حيث شرحت طبيعة المتعة الجمالية ونمى مفهوم الذوق ليصبح الأساس فى النقد الأدبى.

تبدو حركة العاصفة والقذف الألمانية التى عرفت فى بعض السياقات الأوربية بـ "ما قبل الرومانسية"، كما لو كانت موجهة ضد بعض الاتجاهات المنطلقة من مذهب التنوير الفكرى، فتمردها الأدبى الرافض لكل نقد مُشكّل يبدو موجها ضد النزعة الكلاسيكية الفرنسية والأرسطوية المتشددة. مع ذلك استمرت فى تقوية بعض نزعات مذهب التنوير الفكرى، وتبدو آراؤها تجاه وظيفة المسرح مثالا جليا واضحا. المسرح، بالنسبة للسينج، "مدرسة عالم الأخلاق" تستحث وتهذب فيه الشفقة والرحمة، ويصل إلى "أرفع مراتب النبل" حين يكون بمثابة "المتمم للقانون".(٤٤) كرر شيلر الصغير ذلك الإحساس جاعلا منه شيئا راديكاليا من خلال مقالته المسرح صرح أخلاقى عام ١٧٨٤: "تبدأ سلطة المسرح من النقطة التى ينتهى عندها عالم القوانين الدنيوية".(٤٥) بمقدور المسرح كصرح أخلاقى أن ينتقد كل غريب فى المجتمع من خلال الصدام مع الحياة المتملقة الفاسدة ذات المراتب البرجوازية. يشير أيضا تطور المأساة المحلية من لسينج إلى شيلر ولنز بشكل واضح إلى تحول المسرح إلى أداة للنقد الاجتماعى والسياسى.

وصف شيلر فى نفس المقال المسرح بـ "مدرسة الحكمة العملية" وأطرى بالمديح على ما له من تأثير تهذيبى على الناس، متطرقا إلى قيمة أساسية أخرى ربطت بالأدب خلال فترة حركة العاصفة والقذف، هى مفهوم "الشعبى" و"الأدب الشعبى". لا يجب أن تستمد أساسيات

---

(٤٣) Lessing to Nicolai, November 1756.

(٤٤) Lessing, *Gesammelte Werke*, VI. P. 41.

(٤٥) Schiller, *Samtliche Werke*, V. p. 823.

الشعر بشكل رئيسى من تذوق الصفوة المتعلمة، ولابد أيضا أن يوضع فى الاعتبار حاجيات وأحاسيس الناس البسيطة لخلق نوع من الثقافة القومية المتجانسة. غاص هردر، الذى أصبح نصيرا "للشعبية"، فى أعماق التاريخ كى يجيز الأدب الشعبى. كتب: "باستثناء أن لدينا شعبا، نفتقر إلى جمهور من العامة وأدب يخصنا نحن بمقدوره أن يعيش ويعمل بداخلنا".(٤٦) يخنق ويبيد ما يدعى بالمجتمع "المهذب" وما له من عادات كل ما هو طبيعى ومميز لشعب ما. وجد فى الأغانى الشعبية التى تنتمى إلى الماضى دليلا على المشاعر الفطرية غير الملوثة بين الناس التى غابت عن عالمه، وأعاد اكتشاف القيم الجمالية للأدب الشعبى المنتمى إلى الماضى باغيا بذلك أن ينشئ "أدبا شعبيا" خاصا بالحاضر. مستلهما الفكرة من مجموعة هردر من الأغانى الشعبية ومقالته عن الأدب الشعبى، دافع جوتفريد أوجست بيرجر بحماس عن ذلك النوع من الشعر، وتشكلت ممارسته كشاعر من خلال "إعلان عقيدته الشعرية" التى رمت إلى أن "كل الشعر يجب أن يتجانس مع الناس حيث إن هذا هو خاتم كماله وتمامه".(٤٧) وعلى الرغم من تطلعه إلى جمهور عالمى يقرأ أعماله فى الأكواخ والقصور على حد سواء، جاء شعره معبرا عن حاجيات وأحاسيس الطبقة البسيطة من الناس، الذين استبعدوا من مزايا المجتمع الراقى، لكن تضمنت الدعاية إلى "الشعبية" وممارسة "الأدب الشعبى" الدعوة إلى المساواة، على المستوى الثقافى على الأقل.

فى مقالته النقدية **حول الإصدار الثانى لمجموعة قصائد بيرجر** عام ١٧٩١، رفض شيلر دعواه التأكيدية على "الشعبية" وكثيرا من قصائده، وتمثل مقالة شيلر النقدية اللاذعة نقطة تحول فى فهم الأدب ووظيفته: "بدأ عصر الفن"، فبالنسبة له لا يمكن للشعبية فى الشعر الغنائى أن تصل إلى حد "كمال التمام"، بل مجرد إضافة بهيجة، كما رأى أن "تمام أية قصيدة أول شرط أساسى للفن" الذى يمتلك قيمة داخلية مطلقة مستقلة عما بداخل القارئ. دافع عن "المطالب العليا للفن" فى وجه الذوق المتساوى للأدب الشعبى، ورأى أن جودة الشعر تعتمد على الملكات الفنية لدى الشاعر التى بمقدورها أن تنأى بنفسه بعيدا عن خبرته الشخصية وأن تحول مشاعره الذاتية إلى مشاعر إنسانية عامة. وحذر شيلر بشكل صريح الشاعر من أن "يتغنى بآلامه وسط تألمه".(٤٨) أما المتطلب الآخر للشعر، وهو أن يعمل الشاعر على تصوير الواقع بشكل مثالى حتى يتسنى له أن يتخطى الطبيعة والفردية، مهد لنظرية شيلر وجوته حول التصوير الرمزى: يجب على الشاعر أن يصور خبراته الذاتية والواقع المعاصر بشكل

(٤٦) Herder, *Samtliche Werke*, IX. P. 529.

(٤٧) *Burgers Werke*, ed. L. Kaim and S. Streller (Weimar, 1956) p. 341.

(٤٨) Schiller, Samtliche Werke, V. p. 982.

موضوعى ومثالى ليبدع أعمالا تتمتع بالصلاحية العامة. أصبح الفن مستقلا، وظيفته "توحيد قوى الروح المشتتة...واستعادة كل ما هو إنسانى بداخلنا".

جاء التبرير الفلسفى للفصل الواضح بين الفن والحياة اليومية كصفة مميزة مستقلة من خلال علم الجمال لكانت الذى اتخذه شيلر أساسا لكتابه الأدب الجمالى عام ١٧٩٥، ثم أعلن "أعفى الفن من كل شىء ملزم أو دخيل عليه من العادات الإنسانية، فهو يتمتع بالحصانة المطلقة". ولم يعد ممكنا استخدام الفن لخدمة أهداف دينية أو أخلاقية أو اجتماعية. وفى فقرة أخرى: "لا يؤدى الشعر أبدا وظيفة محددة بالنسبة للإنسان، فحيز نشاطه شمولية الطبيعة الإنسانية". أعفى الفن من كل قيود المجتمع البرجوازى واستثناءاته ، وبسبب استقلاليته يمكنه أن يستخدم قدرته النقدية لإرساء قواعد الأمل فى مجتمع إنسانى فى المستقبل. وأوحى جوته بمشاركته ذلك الاقتناع فى رسالة بعث بها إلى صديقه زيلتار، أثنى فيها على كانت و"جدارته التى لا حدود لها" فى إعلانه أن الفن أصبح مستقلا.(٤٩)

كان لمثل ذلك التحول الوظيفى للفن عواقب ضخمة على النظرية الأدبية والنقد الأدبى، فظهر الفن كصرح ثقافى مستقل عن وظائفه التصويرية والاجتماعية السابقة، وجاء الحكم من منطلق الجمال مميزا عن الحكم من خلال الطبيعة والأخلاق والمجتمع. احتل العمل الفنى مكانة مستقلة يحددها شكله الإبداعى الخاص واستقبال الجمهور له. ومن خلال مذهب التنوير الفكرى الألمانى بدا الأدب – بشكل واضح – يحمل وظيفة اجتماعية وأخلاقية بمقدورها أن تؤثر على الحياة العملية للجمهور. لكن مفهوم الفن المستقل، كما روج له كنت وكلاسيكية فيمار، فصل الأدب عن الأداء الاجتماعى، وعوضًا عن تلك الخسارة وهب الشعر وظيفة نقدية ومثالية جديدة، حيث يتولى الفن دورا تهذيبيا جديدا فى المجتمع: تساعد الخبرة الجمالية الفرد على تخطى الجراح التى تسببها الحضارة، بشكل مؤقت على الأقل. يوحد الفن القوى الروحية المشتتة كما يعمل على استرجاع كل ما هو إنسانى بداخلنا. إنه يقوينا ويدفعنا ويضىء أمامنا الطريق من أجل مستقبل إنسانى أفضل.(٥٠) وهكذا تفوقت فكرة المثالية لشيلر على النظرية التى ظهرت مبكرا فى عصره، ووضحت معالم الطريق للنقد الحديث، وكما أدرك ويليك مصيبا: "أثبتت نظرية شيلر أنها منبع كل النظريات النقدية الألمانية اللاحقة".(٥١)

---

(٤٩) Goethe to Zelter, 29 January 1830.

(٥٠) حول البعد المثالى فى نظرية الجمال لشيلر انظر K. L. Berghahan, 'Asthetische Reflexion als Utopie des Asthetischen', in Utopie-Forschung, ed. W. Vobkamp (Stuttgart, 1982) pp. 146-71.

(٥١) Wellek, *History*, I. p. 232.

الفصل الرابع والعشرون

حركة التنوير باسكتلندا

بقلم : جون هـ. بيتوك

كتب روبرت إيدن سكوت، أستاذ الفلسفة الأخلاقية بجامعة كينج بأبردين، عن النقد: "ظل الكثير من القدماء يرعون النقد باعتباره فنا تحكمه قواعد علمية فضلا عن كونه استقصاء علميا، أما ما يمثله النقد بالنسبة للمحدثين الأوائل، فإننا ندين بالفضل، كل الفضل، للاستقصاء الفلسفى لعلم البلاغة ولتحليل الملكات العقلية التى نشأت عنها آثار متميزة فى مجال الإبداع الأدبى فى مختلف المجالات"(١). كان "الاستقصاء الفلسفى" بمثابة الشغل الشاغل للأكاديميين، والقادة ورجال القانون باسكتلندا فى أوج حركة التنوير، وهو الاستقصاء الذى نشأ فى ظل نظام التعليم العالى بها، ثم ظهرت ثماره نتيجة الرغبة فى الحصول على مكانة اجتماعية مرموقة فى المجتمع، أو بدافع المصالح العامة أو الهوية القومية التى نبعت من الأحداث الدينية والسياسية والثقافية فى العصور السابقة.

كان هناك إحساس وشعور قوى بالتقلبات الزمنية المتمثلة فى صدور **"مرسوم الاتحاد"** (١٧٠٧)، الذى أدى إلى الارتقاء بمستوى الذوق ودماثة الأخلاق فى المجتمع الحضرى، وكذلك الرغبة فى التواصل الاجتماعى والإجماع فى الرأى، ليس فقط بين البلدان الكبرى، بل أيضا فيما بين الأقاليم، محددا أولويات الباحثين عن "القوى الداخلية الكامنة لديهم"، التى اعتبرها كاسبرير نبض حركة التنوير، وشملت المشاعر والعواطف والحس المرهف والذوق الرفيع، وهو ما زخرت به كتابات شافتسبرى وأديسون، حيث حضت أعمالهما على التأمل الإنسانى بما يتناسب مع الطقوس الدينية باسكتلندا، وخير مثال على ذلك فرانسيس هاتشيسون الذى ركز كثيرا فى كتاباته عليها، فتناول فى كتاب له بعنوان **البحث عن الأصل فى معتقداتنا عن الجمال والفضيلة** (١٧٢٥) الحديث عن القوى التى وجدت طريقها إلى مبادئ النقد عند سميث وهيوم ومعاصريهما.

ظل نظام النقد المباشر – الذى اتخذ أشكالا عديدة تمثلت فى المحادثات الشفهية مع الآخرين والترجمة فى حالة تغير – متوازيا مع مبادئ الاستقصاء النظرى لكل من بيكون ولوك (مقتديا بعلم المناهج لنيوتن)، وأصبح لذلك النظام الذى يعمل فى ظل إطار الفلسفة

---

(١) *Elements of Rhetoric for the Use of the Students of King's College, Aberdeen* (1802) pp.1-2. "فالبلاغة هى ذلك العلم الذى يضفى نوعا من الجمال على مختلف الأنواع الأدبية... كما يطلق عليها أيضا النقد، أو حسن البيان، أو الأدب. ونجد أن فن الشعر قد أرسى دعائمه فى هذا المجال وغيره قبل ظهور المبادئ الأساسية للبحث والاستفسار".

الأخلاقية، الأولوية داخل كافة نظم التعليم والمؤسسات الثقافية باسكتلندا، مما دفع دوزلى للبحث عن مشاركين فى مجال البلاغة والمنطق لاستكمال مجموعته الأدبية المعلم، ووقع اختياره فى النهاية على ديفيد فورديس ووليم دانكان الذى كان له تأثير ملحوظ على توماس جيفرسون(٢).

أما فيما يتعلق بطبيعة اللغة والمشاعر التى تزخر بها الأحداث فى ثنايا العمل الأدبى ذاته، فقد أسهمت بشكل كبير فى الارتقاء بالمفهوم التقليدى المبهم للبلاغة، مما جعلها تحل محل قضايا النقد المنطقية وغيرها من وسائل تبادل الأفكار والآراء الأخرى نتيجة لعوامل الجذب الجديدة الخاصة بمفهوم الأدب كظاهرة طبيعية فى إطار نظرى، وظيفتها الاستناد بشكل أساسى على المشاعر والدوافع الإنسانية وإظهارها (وهى مهمة لا يمكن أن تتجلى معالمها إلا فى الأدب فقط دون غيره). أما التظاهر بالبديهة والفطرة السليمة وإظهار الأحاسيس فحلت محل المجردات، وأصبح ذلك التغير الركيزة الأساسية للعمليات التعليمية ذات الدافع القوى فى تعزيز رفعة المجتمع والارتقاء بالذوق الرفيع.

الأمر الذى أدى إلى ظهور مفهوم جديد قوامه المحاباة والتحيز الموضوعى باعتبارهما من الخواص المتأصلة فى طبيعة البشر، فى إطار المشاعر والمفاهيم العامة. ففى إنجلترا، على سبيل المثال، نجد أن هناك تعريفاً لجونسون حول مفهوم النقد: "إنه يصوغ الأعمال الأدبية فى إطار علمى" (رامبلار ٩٢)، واختلف الأمر عند هوجارث وبروك وجيرارد وكيمز وجميع الأجيال التى حظيت باهتمام بالغ وانصراف تام نحو تحليل مبادئ الجمال والسمو والأحاسيس المرهفة، مما أدى إلى كشف النقاب عن ملامح علم النقد الجديد، والدليل بدء الاهتمام بكل ما يتعلق بالذوق فى اسكتلندا فى ثنايا العلاقات الاجتماعية، وليس الفردية، وأصبح الشغل الشاغل (وخاصة بالنسبة للطبقة المثقفة فى أدنبرة) "معيار الذوق"، لذا كانت الطريقة العملية والمثلى استطلاع الآراء الجماعية فى النقد كما فى غيره من الموضوعات المهمة والتأكيد على أهميتها.

هناك تعريف لبيكون حول "وظيفة البلاغة الأساسية" بأنها "تتضمن المزج بين المنطق والخيال بأفضل الطرق لتحريك الإرادة"، لذا نجد أن القياس المنطقى الذى استخدمه دين ألدريتش بإيجاز فى أعماله قد أسهم فيما بعد فى ظهور بحثه التربوى موجز الفن المنطقى

---

(٢) Howell. وهو الكتاب الذى يدور حول إبداع دانكان فى استخدامه لتعاليم لوك حيال التعامل مع المشكلات المنطقية إلى جانب دوره الرائع فى عمل توماس جيفرسون الأدبى العظيم ألا وهو "إعلان الاستقلال".

(١٦٩١). وقد طرد لوك من جامعة أوكسفورد لاستعانته بالشعر الهجائى لبوب الذى شنه على رؤساء الجامعة:

عنيف عنيد كالصخرة كل مجادل،

وكل صارم صاحب منطق قرين لوك المنبوذ.

(دنكان: الفصل الرابع، المشهد الثانى)

لا يمكن أن يسود مثل ذلك التعليق اللاذع العلاقات الاجتماعية على المستوى الأكاديمى باسكتلندا ؛ نظرا لأن القرن الثامن عشر ركز على الاهتمام بالعلاقات الاجتماعية وتواصلها من خلال الالتزام بالقيم والمعايير الأخلاقية المرتبطة بفلسفة الذوق. واعتبر التعليم والتعلم من أهم الأولويات التى حظيت باهتمام بالغ داخل النظم التربوية باسكتلندا، فلم يخضعا للموضة ومظاهرها العارمة السائدة فى العاصمة.

ومن المظاهر اللافتة للنظر التلاحم الوثيق بين جميع الجامعات باسكتلندا، بالإضافة إلى العلاقات الجيدة القائمة بينها وبين مثيلاتها من الجامعات الأخرى بفرنسا والبلدان الأخرى. امتدت تلك العلاقة لتشمل جميع أعضاء هيئات التدريس بكل المستويات، فتلك الجامعات من المؤسسات التعليمية العريقة، ومنها جامعة جلاسكو التى تأسست عام ١٤٥١ وسانت أندروز عام ١٤١١ وكنجز كوليج بأبردين عام ١٤٩٥ و إدنبرة عام ١٥٨٣ وماريسكال بأبردين عام ١٥٩٣. كما أن طلاب تلك الجامعات كانوا يمثلون نسبة كبيرة من تعداد السكان تفوق الحادث بإنجلترا حيث كانت تتم العملية التعليمية باللغة العامية مع وجود أحد المتخصصين فى قواعد اللغة يستعان به فى تدريس اللغة وتعليمهم قواعدها، مما ساعد على زيادة عدد المقبلين على التعليم بخلاف ما كان سائدا فى ظل التعليم باللغة اللاتينية[٣].

وفى عام ١٧٤٨ درس آدم سميث مادة الفلسفة الأخلاقية فى إدنبرة بعد تخرجه من جامعة أوكسفورد التى قضى بها خمس سنوات فى التعليم، وآنذاك قرر التخلى عن خطط التعليم التى نشأ عليها وسار عليها معلموه السابقون، حيث اكتشف أنها خطط جافة لا تأتى بالأهداف المرجوة منها لدى المتعلمين، وعليه كتب أحد أتباع سميث من الطلبة إليه بعد أن

---

(٣) Roger Emerson, 'Scottish Universities in the Eighteenth Century'; Joan Pittock, 'Rhetoric and Belles Lettres in the North East', in Carter and Pittock (eds), *Aberdeen and the Enlightenment*. pp. 271-81.

سعى وراءه إلى جلاسكو لسماع المحاضرات التى ألقاها سميث للمرة الثانية، وهو الخطاب الذى تضمن عدة ملاحظات لاقت قبولا من الناشرين لأعمال سميث:

كرس حياته كلها لإبداع نظام جديد يقوم على البلاغة والأدب بعد أن ساد الاهتمام بالملكات العقلية واستخدام الأساليب والحجج المنطقية القديمة التى اعتمدت على مزج الفضول بالاحترام إزاء العمليات العقلية، ومثلت الشغل الشاغل للمتلقى فى يوم من الأيام. تعد دراسة الفلسفة بكل فروعها من أفضل طرق استثمار مختلف القوى العقلية للبشر، حيث إن دراستها تنشأ من الاستغلال الأمثل لوسائل إقامة علاقات اجتماعية مع آخرين، تسهم فى تبادل الأفكار والآراء عن طريق الحوار والحديث معهم، وكذلك من خلال التركيز على أسس الإبداع الأدبى التى تجلب عاملى المتعة والإقناع. وبالتالى يمكننا استقبال أو إدراك جميع العمليات العقلية التى تدور بأذهاننا، لأن الطرق التى استعين بها فى التعبير ذات طابع مميز لا يمكن إغفاله، فضلا عن أنه ليس هناك من فروع الأدب ما يناسب الشباب فى تلك المرحلة سواه، خاصة عند أول احتكاك لهم بالفلسفة يستأثر بعقولهم ومشاعرهم[٤].

أسهم ألكسندر جيرارد بكتابه **خطة التعليم** (١٧٥٤) فى إظهار الولع بدراسة المنطق إلى جانب ما تضمنه من خطط لإصلاح المناهج الدراسية بجامعة ماريسكال، ويرجع ذلك إلى أن جيرارد كرس اهتماماته لتوظيف المبادئ النافعة التى تكمن فى الأدب، يمدنا بمجموعة من قواعد النقد ويسهم فى الارتقاء بمستوى الذوق. كما أن سميث حاول جاهدا الكشف عن سر البلاغة ردا على ادعاءات المؤرخين ورجال القانون، مما دفعه إلى التعليق على الأساليب الأدبية المتنوعة وكذلك المداخل الخاصة بإقامة علاقات اجتماعية مع الآخرين، وقد تصدى لذلك الموضوع بطريقة عملية وبأسلوب شيق:

"كثير منا فى هذه البلدة يشعر بأن إتقان اللغة يفوق كثيرا ما نتفوه به فى حياتنا اليومية بطريقة غير رسمية، تماما مثل الفارق بين الفكرة التى تتكون لدينا إزاء رؤية شيء ما (أى المشاهدة) وبين كل ما يطرب الأذن (أى السمع)".

والنتيجة التى انتهى إليها سميث أنه لابد للأسلوب الرفيع أن يبتعد عن البساطة، لكن يتعارض هذا مع الرأى القائم على أن تميز الأسلوب وتفرده ينبع من البساطة وليس

---

(٤) هذا ما ذكره ج.س. برايس عن عمل لآدم سميث بعنوان: *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Oxford, 1983) p. 11.

الزخارف، فى حين أن هناك من يفضلون أسلوب سويفت فى الكتابة، أمثال شافتسبرى وأديسون، وفيرون إن "أسلوبه يعد من أفضل أساليب الكتابة بالإنجليزية نظرا لما يتسم به من بساطة ودقة فى التعبير مما يجعله مميزا عن غيره من الكتاب، فيسهل على الكثير منا فهمه". وعلى الرغم من ذلك فإن سميث يمقت أساليب البلاغة المنتشرة فى الوسط الأدبى لأنها تنحصر فى "مجموعة من الكتب التى يغلب عليها طابع السخافة دون أن ترقى إلى مستوى التعليم"، مما جعل اهتمامه ينصب على قواعد النقد باعتبارها مسألة تتعلق بالذوق العام.

وفى إحدى مقالاته عن قواعد الكتابة الأدبية، أجرى سميث فحصا كاملا لجميع أنواع الكتابة (بما فيها الرواية)، شاملا وسائل الإقناع وبنية النص، من حيث استخدام عناصر التشويق فى السرد، على سبيل المثال. أما فيما يتعلق بمبادئ اللغة الأساسية وعناصرها، فقد استعان سميث بأمثلة تجمع بين الأصالة والحداثة فى الأدب على حد سواء، وهى أمثلة ضمت عددا من مشاهير الأدب أمثال هوميروس وهيرودوت وشيشرون ولوكيان وكوينتيليان وهوراس وتاشيتوس وجوفينال ودرايدن وبوب وأديسون وسوفت وشافتسبرى وروى وفولتير وروسو وغيرهم. أما فيما يتعلق بأنواع الكتابة التاريخية، فإنه على دراية تامة بالأبعاد الزمنية التى تفصل المتطلبات المنطقية والبلاغية فى أساليب الكتابة الرومانية عن تلك الخاصة بالبلاط المعاصر باسكتلندا.

تشابه مدخل سميث العملى الخاص بمجال الخبرة الناشئة عن العلاقات الاجتماعية والكتابة الأدبية بمختلف أنواعها كثيرًا مع المحاولات التى بذلت فى مجال النقد فى أواخر القرن العشرين أكثر مما هو متوقع. ووفقا لما كتبه ذلك الطالب المتحمس وسجله فى رسالته عن محاضرات سميث التى ألقاها "دون الاعتماد على كتاب"، نجد أن سميث ناقش سبل كيفية تناول السرد وفقا لعوامل التشويق والإثارة إلى جانب تناوله لمختلف أنواع الأدب ووسائل الحفاظ على الذوق والمحسنات البديعية (بأسلوب مبسط موجز يخلو من الحشو والتعقيد والتركيبات الصعبة التى تتناولها التراجيديا). فعلى سبيل المثال، نجد أن أعمال شكسبير اتسمت بإقبال يفوق أعمال راسين فى حين أن الأخير أجاد استخدام المحسنات البديعية، كما أن المتعة التى تجلبها بعض الأعمال الأدبية (مثل المعلقة أو المرثية) تختلف عن المتعة العادية ؛ لأن تلك الأعمال تتضمن أحداثا تثير المشاعر وتحركها "بخلاف ما يحدث فى فناء الكنيسة أو داخل الحرم الجامعى".

تزيد الحدة فى الأسلوب من طبيعة رد فعل القارئ حيال تحديد النوع الأدبى، بالإضافة إلى تهيئة جو يتسم بالخيال المصحوب بالتنوير الفكرى للعمل ذاته. وقد استعرض

سميث المصادر الأدبية ؛ لأنها دافع تعليمى قوى لزيادة خبرة الفرْد الذاتية من خلال مختلف العلاقات الاجتماعية بالإضافة إلى اتساع الخيال العقلى للقارئ، حيث لا توجد عوائق تعترض ذلك التقدم بالنسبة للقدماء أو المحدثين – على حد سواء – أى أن لهما نفس الثقل الفكرى ؛ لأن استخدام المحسنات البديعية لا يتطلب الغموض أو التكلف المبالغ فيه للارتقاء بمستوى الذوق، إلا أن ذلك النظام الجديد من النقد لم يكتمل بسبب وفاة آدم سميث.

وهناك عدة مقالات لهيوم لعبت دورا مهمًا فى جذب الانتباه إلى التأثير الذى تحدثه الأعمال الأدبية فى مجال التراجيديا، ومما كتب:

يعمل الشاعر جاهدا على توظيف طاقاته الفنية فى إظهار كافة المشاعر الإنسانية لدى الجمهور من تعاطف أو سخط أو قلق أو اشمئزاز، أما مظاهر السعادة فتعتمد فى ظهورها على مدى سمو الأحداث التى تخلو من التعقيد أو ما يدفع إلى ذرف الدموع أو البكاء كنوع من التحرر من الأحزان التى تسيطر عليهم والتحرر من حدة وقسوة الأحداث المحزنة من خلال التعاطف والشعور بالتجاوب تجاه الأحداث.

لذا تعتمد تلك المشاعر على حاسة التذوق الأدبى والكياسة وسمو المشاعر الوجدانية:

ينشأ الحافز عن الشعور بالحزن أو الحب أو السخط، فكل منها له رد فعل ينبع من مشاعر الجمال. فالشدة، باعتبارها النوع السائد من المشاعر، تستأثر بالعقل وتوجه الحافز لدى القراء فى التكيف–بقدر الإمكان–مع الطبيعة الخاصة بهم. كما أن الروح تتأثر وتتفاعل مع المشاعر الوجدانية وتخضع للقوة العارمة التى تهيمن عليها.

وعلى الرغم من صعوبة توحيد الآراء إزاء تقييم أى عمل أدبى أو إنشاء معايير للذوق محددة فهى فى "**هجاء الشاعر البروتستانتى المثقف المخلص**"، وفى مقدمته لـ **مقال عن الشعر الدرامى**، أورد أن الفطنة والدهاء يمكن أن يستحوذا على عوامل الفراغ أو أوضاع الفقر المدقع للطبقات المتدنية من الكتّاب، وذلك ما جعل أعماله تختلف عن غيره، حيث قدمت ضروبا من التسلية للعامة، على وجه الخصوص، دون النقاد[٥]. الأمر الذى جعلنا نسلم بأن

---

(٥) قال أوجينيوس: "حسنا! أيها السادة.. مما لا شك فيه أننا نسعد ونستمتع بهؤلاء الكُتّاب إلا أن هناك شيئًا بسيطًا فى صدرى أود الإفصاح عنه ألا وهو الاختلاف فى تقييمك من قبل الآخرين، فعلى سبيل المثال، نجد أنك قد تحظى بسمعة جيدة فى إحدى المدن فى حين أن هذا لا يحدث فى مدن أخرى، بل قد يسببون=

الذوق العام يمثل مشكلة، ودفع أديسون أيضا إلى عدم التصدى له والانصراف عنه، ولجأ إلى الاستناد إلى المعايير والأعراف الوطنية والبدائية، وهى المعايير التى تجلت فى عمل له بعنوان **طراد الفارس**. رأى شافتسبرى وأديسون أن النصوص اليونانية والرومانية القديمة زخرت بمبادئ الذوق الجيد، وأن تعاون جونسون مع بائعى الكتب نتج عنه زيادة فى عمليات البيع(٦). ففى اسكتلندا، سادت التلميحات والإشارات الفلسفية ؛ لأنها كانت تقوم على جذب انتباه فئة المثقفين الذين يمثلون قلة فى المجتمعات الثقافية (نظرا لهيمنة العناصر الدينية والسياسية). لذا، فإن الحل النظرى لهذه الحقيقة المؤكدة هو أن الأذواق تختلف عن تلك التى خرج بها هيوم فى مقال له بعنوان حول معيار الذوق. كما أن فكرة الإجماع فى الرأى لاقت قبولا بالنسبة للفئات الحضارية والمتحضرة فى المجتمع الاسكتلندى، وخاصة فى العاصمة، حيث أكد هيوم أنه "يجب أن يظل العقل دائما وأبدا خاضعا للعاطفة"، وهى فكرة ثبتت صحتها وصدق مداها ؛ لأن تأكيده على ضرورة الإجماع فى الرأى للمثقفين يعتبر مقياسا للذوق.

كما أن الفنون التى تزخر بمختلف أنواع المتعة فى الأصل تخاطب الذوق والحس المرهف فى ثنايا السياق. وبالتالى، فهناك تشابه فى الاتجاه أو الموقف الذى يتبناه هيوم مع ذلك الاتجاه الخاص بالدكتور جونسون، الذى تتضح معالمه فى الخاتمة التى علق عليها:

> إن الإحساس القوى، الذى يخاطب العاطفة، يزداد بالممارسة ويكتمل بالمقارنة حتى يتحرر من كل أنواع التحيز، ويؤهل ذلك الأكفاء للنقد لإصدار أحكام مشتركة جامعة قوامها أو معيارها الذوق أو الجمال.

أنكر هيوم إنتاج القوطة (قبائل جرمانية قديمة) ووصفها بأنها أسهمت فى إفساد الذوق وانحطاطه، واستنكرها ، لأنها تمثلت فى قصص حزينة تدور فى سياق من الكآبة والحزن، غلب على أبطالها طابع التشاؤم، لذا فالذوق باعتباره معيارا للتمدن لابد أن يتسم بالمرونة الكافية للوصول بالعمل الأدبى إلى درجة من الرفعة والسمو فى إطار أدبى راق يقيم بمعايير

=لك بعض الأضرار، وخاصة من أسديت له أول معروف، من عامة المدينة، الذين اشتروا العديد من أعماله ثم نثروها فى عيد ميلاد اللورد مايور".. نقلا عن: John Dryden, *Of Dramatic Poesy*. ed. George Watson (2 vols. I., London, 1962), P. 22.

(٦) Lawrence Lipking, 'Inventing the common reader: Samuel Johnson and the cannon', in Pittock and Wear (eds.), *Interpretation*. pp. 153 – 74.

الذوق والحس والجمال الكامنة لدى الفرد ذى العين الثاقبة، أو المضى قدما عبر مضمار ضيق يزخر بالمشاعر الوجدانية المختلفة فى سياق النصوص القديمة على وجه الخصوص.

فالأول يرتبط بالتطورات التى تحدث فى تدريس الأدب فى إدنبرة ، خاصة فى الفترة التى عين فيها هوف بلير أستاذا للبلاغة والأدب عام ١٧٦٢، وهى الفترة التى ساد فيها التطرق إلى تناول جميع الموضوعات التى تتعلق بالذوق فى الدوريات الصادرة، الأمر الذى ساعد على الاهتمام بالتجديد فى الآراء. أما الثانى، فإنه يركز على الاهتمام بتعليم الأعراف الإنسانية السائدة فى جامعتى أبيردين إلى جانب تعليم رجال الدين ومديرى المدارس فى المناطق النائية هذه الأعراف. مما دفع ألكسندر جيرارد وجيمس باتى إلى المضى قدما فى اتباع العرف الذى أسسه ديفيد فورديس وتوماس بلاكويل الصغير فى أوائل القرن الثامن عشر متأسيا بهم روبيرت إدينسكوت.

فى عام ١٧٥٤ عين ألكسندر جيرارد، الذى يعتبر خليفة ديفيد فورديس، أستاذا للفلسفة الأخلاقية بجامعة ماريسكال، واستطاع إدخال بعض التعديلات الخاصة بالبنية الأساسية التى لاقت قبولا فائقا، ربما لتأثره بـ **حوارات فى التعليم** (١٧٤٥) لفورديس. لذا، فـ **خطة التعليم** (١٧٥٤) لجيرارد تعتمد على مناظرة بين الفلسفة والنقد، حيث أكد أن قواعد النقد تستخلص من الفحص الدقيق لأفضل الأعمال الشعرية، وأن أفضل الطرق لدراسة الفلسفة من خلال اكتساب المعرفة والخبرات المختلفة. فى المنتدى الفلسفى بأبردين أو نادى وايز (١٧٥٦-١٧٧٧)، كان يجتمع توماس ريد وجورج كامبل وجيرارد باتى وآخرون بصفة مستمرة لتناول موضوعات تتعلق بالنقد والفلسفة، وهى الندوات التى انبثقت عنها الأعمال التالية؛ مثل **مقال فى الذوق** (١٧٥٦) و**مقال فى العبقرية** (١٧٧٢) لجيرارد إلى جانب حلقات أكاديمية عقدت فى الشمال الشرقى من البلاد، ودارت فيها مناقشات فى الفنون والمعرفة الإنسانية والمعرفة العامة ومناقشات أخرى تعلقت بمذهب الشك عند هيوم والفلسفة البلاغية التى عكست الطابع الأخلاقى للفئة المثقفة من ذلك المجتمع. وفى أعمال باتى، خاصة **مقال فى الحقيقة** (١٧٨٢)، ساندت فلسفة الذوق القيم التقليدية باعتبارها السمات المهيمنة على المجتمع الاسكتلندى.

فى عام ١٧٥٥ وضعت جمعية ارتقاء الفنون والصناعة والتجارة فى إدنبرة جائزة لأفضل مقال عن الذوق. وعام ١٧٥٦، حصل ألكسندر جيرارد على تلك الجائزة، ومن ثم نشر مقاله عام ١٧٥٨ وصدر ضمن مجموعة من المقالات عن الذوق لفولتير ودالميريه ومونتسكيو عام ١٧٥٩، واعتبر ذلك المقال قلب حركة التنوير.

ورد فى مقدمة جيرارد لإحدى مقالاته "أن الذوق يرقى أساسا بالمبادئ التى يطلق عليها قوى الخيال، والتى يعتبرها الفلاسفة المحدثين الحواس الداخلية أو المنعكسة". وهناك تعريف منهجى لتلك الحواس بأنها حواس الإبداع والتجديد والإذعان والجمال والمحاكاة والانسجام، والتناغم والتفرد والرذيلة والفضيلة، إلى جانب عوامل أخرى تتضمن العاطفة وملكة العقل. ويمكن الارتقاء بتلك الحواس من خلال التركيز على الإدراك الحسى والذوق الرفيع والتمسك بالتقاليد والأعراف الأخلاقية. وفى النهاية تنحصر اهتمامات الذوق فى كل ما يتعلق بالخيال والعبقرية والنقد والمتعة وتأثيرها على الشخصية. وبالنسبة لبياتى نضيف حاستين إلى الحواس السابقة: حاسة الخزى وحاسة الشرف. أما بالنسبة لكيمز، فأضف إلى الحواس السابقة حاستى الفضيلة والخيرية.

تمثل الثقة التى استعان بها جيرارد ومعاصروه فى تحليل عمليات العقل البشرى اتجاها منهجيا، وقد ظل اعتماد فلاسفة الذوق على تنوع تلك النماذج المختلفة التى تخاطب المشاعر الإنسانية يتضاءل تدريجيا نتيجة لفروع التأمل التى سادت فى أوائل القرن التاسع عشر، إلا أن موضوعها الرئيسى لم يخرج عن نطاق النقد الوصفى والانطباعى لأدب الذوق الذى يعتمد على المصطلحات الوصفية باعتبارها المحك الطبيعى لاكتساب الخبرة الأدبية. حاول أصحاب تلك المهنة تأسيس نظام للتحليل الجمالى إلا أنهم عانوا من ضيق الأفق الذاتية للفرد، وظل التمسك بالذوق العامل الاجتماعى، وخرج كنت إلى أن الإنسان فى ظل ذلك التنوير "لا يثبت ذاته بدون إرشاد من الآخرين".

وفى الملحق المرفق بالطبعة الثالثة لمقاله، سلط جيرارد الضوء على عوامل أخرى تتمثل فى طبيعة الشعر القائمة على المحاكاة إلى جانب القواعد اللغوية ذاتها، واستطرد:

> لا ولن يكون الشعر مجرد محاكاة لأحد الموضوعات، ولا يمكن النظر إليه على أنه توظيف لغوى معين أو عبارة عن إشارات رمزية. فلا يمكن للأصوات أن تشكل صورة أو تحدث أثرا حسيا للموضوعات الفكرية. فالسرد التاريخى لإحدى التعاملات أو الوصف الطبيعى لأحد الموضوعات العينية لا يمكن أن يطلق عليه اسم محاكاة بل هو مجرد تصوير لنفس الشىء أو لنفس الموضوع ولا يمثل سوى تقليد صارخ.

يكمن الفارق الوحيد بين الشعر والأنواع الأدبية الأخرى فى فكرة المرح والحيوية التى يحركها الشعر ويثيرها فى الذات. لذا تنحصر أهمية الذوق فى تهذيب الحواس الكامنة وتنشيط الإدراك الحسى والحس المرهف لدى الفرد "حتى تصبح مرنة، سهلة الانقياد يمكن إثارتها

بيسر" (١٧٨٠)، وتخضع أية مغالاة أو تكلف لمجموعة من الضوابط الخاصة بالذوق من منطلق الاعتماد على المبادئ النقدية. يختلف ذلك التصور عن مفهوم هيوم للمعايير القائمة على الإجماع فى الرأى للأفراد. وبالتالى فالشدة والنظام بمثابة التدعيم الذاتى، كما أن المنهج التفسيرى للخبرة الأدبية لم يكن دقيقا، إلا أنه لا يمثل سوى مجرد إشارة للوعى بالأدوار والاستراتيجيات المختلفة للنقد.

نجح جيرارد فى إحداث إصلاحات بماريسكال نتج عنها تغيير فى المقررات الدراسية لمادة البلاغة (التحول من المنطق إلى النقد والتأليف) وفقا للمذكرات التى دونها طلاب المعلم الفذ، جيمس باتى، وخاصة عندما انتقل جيرارد من ماريسكال إلى جامعة كينج لشغل منصب أستاذ اللاهوت خلفا لأستاذه فى الفلسفة الأخلاقية. وفى إدنبرة أخذت مهنة النقد فى الانتعاش تدريجيا، بدأت تظهر ثمار الحصاد الأخلاقى للقراءات الأدبية التى انتشرت بصورة هائلة فى الشمال الشرقى(٧). وبدأ تأسيس "الفلسفة البلاغية" (١٧٧٦) على يد أحد معاصرى باتى، وهو جورج كامبل، وهى الفلسفة التى ركزت على مخاطبة الروح البشرية والميل الفطرى للحق والفضيلة.

وهناك مجموعة من المذكرات التى قام باتى بنفسه بالتحقق منها ؛ نظرا لأنها كانت تدور حول أنواع النقد التى قام بتدريسها فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. تمت مراجعة جميع مذكراته فى ظل المتغيرات، ووجد أنها لم تخرج عن نطاق البلاغة والشعر ("الذى يحاكى الطبيعة متخذا اللغة وسيلة للتعبير عن تلك المحاكاة") وحسن البيان. وأظهرت هذه المذكرات مدى تأثير كل من كامبل وريد بعد مرور ست سنوات. ودارت إحدى محاضرات باتى فى فترة السبعينيات حول مشكلة التواصل مع الآخرين وتبادل الأفكار والآراء وفقا لمعايير المخاطبة الصريحة والمباشرة بالإضافة إلى التنويه الذى أشار إليه وأوصى تلاميذه به وضرورة تفاديه، خاصة فيما يتعلق بالمصطلحات الاسكتلندية الأساسية إذا كانت لديهم الرغبة فى أن يصبحوا من أصحاب الرفعة الثقافية والحضارية فى المجتمع.

انصبت نظرته للذوق على عمل جيرارد الذى رأى أن دور الذوق المهم يرجع إلى التأثير الذى يحدثه الشعر فى المشاعر الوجدانية إلى جانب إيقاظ العاطفة "التى بدونها نعجز عن تذوق الشعر أو الخطابة التى يطمح إليها المؤلف. وبالتالى نعجز عن إصدار حكم حول

---

(٧) Dwyer, *Virtuous Discourse*, ch. 1 and passim, and Alexander, *Edinburgh*.

المزايا والعيوب الخاصة بالأداء". فالبلاغة هى القاسم المشترك بين المعلم والطالب؛ حيث إن الأدب يجعل الطلبة فى احتكاك مباشر مع القضايا الأخلاقية:

> تسمو المتعة الناشئة عن حسن البيان والأسلوب المنمق بالعقل وتجعله يترفع عن المجون والخسة، فالذوق يحفز على دراسة مظاهر الطبيعة التى تدعو العقل للتأمل فى قوة وحكمة الخالق وحسن صنيعه. تصدى فى قصيدته "الشاعر" للأسباب التى جعلت كوبار ووردزورث يتأثران بها بسبب تناوله لمدى تأثير الأدب والطبيعة الخلابة على مشاعر ووجدان أبطاله(٨).

هناك فارق بين وجهة نظر باتى فى الأدب، باعتباره ما يجنيه الفرد خلال عملية التعلم والذى يتمثل فى النصوص الأخلاقية والدينية، وبين التركيز على "المقالات التى تحث على الفضيلة" بين الأكاديميين والأدباء فى المدن الأخرى، فالعاطفة والإحساس تحرك دوافع الحس المرهف – وهذا ما ظهر بوضوح فى أعمال هنرى ماكنزاى – وقد تهيأ المجال للنقد لأن يلعب الدور المنوط به(٩). كما أن الاستخدام المتزايد لمصطلح "الأدب" أصبح بؤرة اهتمام داخل المؤسسات التعليمية منذ عام ١٧٦٢، الأمر الذى حفز على إنشاء منهج دراسى خاص به فى إدنبرة. ففى إحدى المحاضرات الشهيرة لهيوبلير، نشرت عام ١٧٨٣، إشارة إلى مدى التغيرات التى طرأت على البلاغة والنقد. وأن دور الأدب (وفقا للتعريف الوارد بقاموس جونسون لعام ١٧٥٦ إنه تعليمى) يتمثل فى مخاطبة المشاعر والحس المرهف. فنجد أن الذوق بالنسبة لبلير يمثل "القدرة على الإحساس بالمتعة بمجرد الاستشعار بجمال الطبيعة والفن بشرط التمتع بالكياسة والاتزان". وتتميز أعمال بلير النقدية بالتعبير عن أدق التفاصيل وسرد الثبت المرجعى، فهو يستند إلى الأعمال الأدبية الشائعة مشيرا إلى الفروق البارزة بين القدماء والمحدثين، فبالرغم من بساطة أسلوبه فإن أعماله تحظى بقدر كبير من التقدير والمعرفة، وهو ما يميزه عن غيره من معاصريه فى الشمال، وأبرز هذه الأعمال الجليلة التى تبرز طاقاته الإبداعية يتجلى فى **مقال نقدى فى قصائد أوشن** (١٧٦٣). (وظهر موقف باتى المتشكك فى ماكفرسون وقصائده الملحمية بوضوح فى عمله الشاعر).

كما أن الدور الذى فرضه بلير على نفسه كان يبارى دور هوميروس فيما بين ربوع اسكتلندا حيث ظل ينادى بالوطنية والبدائية فى المجال الشعرى الذى تطرق إليه كولينز

---

(٨) Dwyer, *Virtuous Discourse*, and McGuirk, Robert Burns and *the Sentimental Era*.

(٩) Horner, Present State, ch. 4.

وطومسون وجراى حيث إن الجانب الجمالى للعمل البطولى مكن ماكفرسون من بث روح الوطنية فى الشعوب لتحديد مصيرها. كما أن المشاعر الحقيقية تتجسد بوضوح فى صورتها البدائية عندما تتجلى أمامنا قصص العشاق التى تنتهى بالموت البطولى فى القصائد الملحمية التى تتسم بالأسلوب الرصين الخاص بالشعر الكتابى المؤثر (المتعلق بالكتاب المقدس). وفى عام ١٧٦٢، أثنى اللورد كيمز فى كتابه عناصر النقد على تناول بلير للنصوص بطريقة غير نقدية. ولم تجد أعمال ماكفرسون مساندة من حكماء أدنبرة الذين لم يعرفوه حق المعرفة.

وترجع شهرة بلير ذائعة الصيت فيما يتعلق بالأدب إلى براعته وتخصصه فى كل ما يتناول الذوق الأدبى. كما أن تقديره للأدب وقواعده الأساسية كان بمثابة الحافز الذى يدعم الفنان وينمى لديه الإحساس بالجمال، مما يأتى بالنفع والفائدة على بائعى الكتب وعدم إتلاف الذوق العام فى القراءة(١٠).

حظى اللورد كيمز، من ناحية أخرى، بحسن السمعة فى مجال النقد الفلسفى فى الوسط الثقافى. وتحدث عنه د. جونسون قائلا: "وهذا لا يعنى أننا تعلمنا منه شيئا سوى أنه روى الأشياء القديمة بطريقة جديدة". وأشار رتشارد فى كتابه فلسفة البلاغة إلى سوء فهم كيمز فى استخدام الاستعارة (لأنه جعل آداب المجتمع مقصورة على صورة الطبيعة فى الموضوع الذى تناوله الشاعر)، وأضاف قائلا: "إذا أدرنا الصفحة عن كيمز سوف تظهر أمامنا عدة نقاط مثيرة للجدل، فإن لم يكن تناوله لها مرضيا، فلا ينبغى تجاهل الدراسة الجادة للغة". فبالنسبة إلى كيمز ترتكز مبادئ النقد على مشاعر الوجدان والعاطفة التى أكدها جيرارد والتى تناولها سميث وهيوم وفرجسون فيما يتعلق بالتعاطف والمشاركة الاجتماعية. ويذكر كيمز فى كتاب له بعنوان المبادئ العامة مخاطبا الملك جورج الثالث:

> "حرص الجميع على خوض مضمار الفنون الجميلة، ليس فقط بدافع المتعة الذاتية بل بدافع التأثير النفعى لها فى المجتمع، فهى تخاطب جميع فئات المجتمع بكل طوائفه وتنمى لديهم النزعة الخيرية وتغرس مبادئ الحب والانصياع للقادة إلى جانب التحلى بدماثة الأخلاق والكياسة، مما يساعد القادة على المضى قدما فى جو يسوده الطمأنينة".

وقد ثبت أن الخبرة الأدبية ترسخ فى الذهن من خلال الإدراك الحسى المرهف فى ثنايا عملية التعلم (وليس الخبرة التعليمية على وجه التحديد) باعتبارها عملية حضارية

(١٠) Lehmann, *Henry Home*, ch. 14.

منظمة، ولها الأولوية فى المقام الأول، وهى تتمثل فى الطابع الجمالى المرئى الخاص بأصحاب المدرسة الكلاسيكية الجديدة دون التعبير النظرى.. وهنا يتضح لنا أن الأفكار النقدية لكيمز تلقى بالضوء على صاحبها ذائع الصيت كحجة عقلية قوية، الذى استطاع بقدراته الفائقة استنباط الطاقات الاجتماعية الكامنة لدى الأفراد، التى تحكمها مجموعة من المشاعر يمكن استثمارها للصالح العام، فنجد أن مبادئ الترابط الاجتماعى تتأثر بالمشاعر والعواطف التى ينشأ عنها الحدث. ويذكر كيمز أن مونتيسكيو فى **روح القوانين** "يميل إلى الخيال الذى يعلى من قدر لغته على حساب الموضوع الذى يتناوله" (المبادئ العامة، II).

ويختتم كيمز عمله فيما يتعلق بمعايير الذوق التى تحد من الأعراف والتقاليد. لذا، فإن جميع كتاباته تعكس حرصه الدءوب على العامل الزمنى إلى جانب عوامل التغير من العبودية إلى الحضارة، وهو ما تناوله ڤيكو فى **العلم الجديد** (١٧٢٥):

> من الطبيعى أن الإنسان يميل بفطرته إلى البدائية ويتسم سلوكه بالوحشية منذ بدء الخلق، إلا أنه يكتسب الآداب العامة والقواعد التى تحكم السلوك تدريجيا من خلال المجتمع الذى يوفر له قدرًا من الخبرة اليومية، فهى تخاطب صفوة المجتمع وأصحاب الذوق الرفيع، إلى جانب قواعد أخرى تحكم الفنون الجميلة يمكن الاعتماد عليها بصفة دائمة وليست بصفة مؤقتة (المبادئ العامة، II).

ولقد انصب اهتمام بوزويل على مذهب "الذوق العابر" أثناء رحلته إلى لندن كرد فعل لمذهب الشك الذى أدخل عليه د. جونسون بعض التعديلات. وبالتالى، فهناك تباين متفاوت بين الصفوة فى إدينبيرج، أمثال كيمز، هيوم، واللورد إليبانك.

وقد ساعد النقد على توظيف المشاعر والأحاسيس بشتى الطرق، النفسية والجمالية، ثم بدأت فلسفة الذوق تلفظ أنفاسها الأخيرة ضغوط الفلسفة الألمانية والمشاعر الدينية والقومية التى طمست معالم حركة التنوير.

كما أن تداخل الفن والحياة معا ظهر أثره، بعيد المدى، وتمثل فى إلقاء الضوء على الاختلاف بين اسكتلندا والمملكة فى الجنوب، مما دفع كيمز لسد كل الثغرات التى تتعلق بارتقاء الذوق معربا عن موقفه بالعبارات التالية:

"لا ينحصر الذوق فى إقبال الفرد على تناول الطعام عند الحاجة، بل إن الذوق بمعناه الحقيقى يكمن فى الفنون الجميلة" (المبادئ العامة، II) باستثناء ما عرفه العالم عن الأدب الشعبى المتمثل فى قصيدة "تام شانتر" لروبرت بيرنز التى كانت بعيدة كل البعد عن محل هذا

الخلاف. كما أن النجاح الذى حققه رامزى فى استخدامه للغة العامية وتقليده لسموليت وبيرنز فيما يتعلق بخرق قواعد اللطف والكياسة وحسن البيان، واستخدامه جميع العراقيل التى من شأنها التصدى لأسلوب الحوار الاجتماعى ومعايير الذوق. مما أدى إلى حدوث تفاوت فى عملية التذوق والإحساس. فعلى الرغم من "شيوع جو ملائم للإبداع" فى الفترة التى عاصرها سموليت فإن الاهتمام بها لم يرق إلى المستوى المطلوب. مما تطلب المزيد من الالتزام ومراعاة الحس المرهف والمشاعر المهذبة، الجمالية منها والأخلاقية.

وبدأ مفهوم الأدب يفرض على المجتمع تبنى بعض المعايير الثقافية الجديدة بالاستعانة ببعض الاستعارات الاجتماعية التى تختلف كثيرا عن صورتها فى الماضى. وبالفعل بدأ الأدباء وضع هذه المهمة على عاتقهم والمضى قدما فى التصدى للعراقيل والحواجز البدائية وغير الحضارية التى شاعت فى عهد ملوك ستيوارت. أما بالنسبة لكيمز، فهو يرى أن أوشن قد نجح فى رسم وتصوير الشخصيات لأنه "فشل فى جلب السعادة لقرائه بسرد المواقف الممتعة لأبطاله".. واستطرد قائلا:

> لا فرق بين ديرميه وأوشن، لأنهما خاضا المعركة سويا، حيث تربطهما صداقة قوية الصلة. فبالرغم من تعرضهما للموت أكثر من مرة فى ميدان المعركة فإنهما لم يتهاونا فى رشق عدوهما بالصخور أو إشهار السيوف فى وجوههم سافكين دماءهم مما يولد الرعب فى قلوب أعدائهم ويصابون بالإغماء بمجرد سماع اسمهما، فمن يمكن أن يبارى أوشن سوى ديرميه؟ وهل من خليل لديرميه سوى أوشن؟ (المبادئ العامة، II).

ففى الفترات السياسية والدينية والعرقية الماضية، نجد أن الثقافة فى اسكتلندا ارتبطت بتاريخ الأساطير وعمليات السطو وسفك الدماء، وهذا ما أدركه-على سبيل المثال-الشاعر جراى فى منطقة مرتفعات اسكتلندا، حيث وجد تأثير تداعيات الماضى المستقلة لا يزال سائدًا منذ عصر آل ستيوارت فى ظل التمسك بالتقاليد الملكية للأسرة الحاكمة، مما أثر بالسلب على معايير المصداقية المتبعة فى الحياة ودفع جولد سميث إلى كتابة قصيدة له بعنوان رثاء موت الموسيقا الاسكتلندية حيث حاول استرجاع قيم الاستقلال والفضيلة القديمة.. ومنها الأبيات التالية:

واه اسكتلندا! مالك لا تتحملين!

أيسقط سيفك المتين؟

فأين أبناؤك الغاليون؟

مالهم عن الميدان متكاسلون!

هيا.. انهضوا.. لا تتدبوا..

عن الموسيقى.. لا ترجعوا..

فقد واراها الثرى..

تشير تلك الأبيات إلى أنه لا يمكن استعادة فترات الطمأنينة والاستقرار ؛ لأن عهد "آلهة العدل" قد مضى. فلقد ارتبطت الموسيقى باسكتلندا بالتأثير القوى على السامعين الذى يتمثل فى ذرف الدموع من أعينهم. فمما لا شك فيه أنها فى منأى عن حركة التنوير.

ركزت أعمال رامزى وفرجسون وبيرنز على استعادة الهوية القومية والتصدى لاستعادة المعايير الأدبية والأخلاقية من الجنوب، فحثت على إطلاق العنان لهجاء اللسان الاسكتلندى، وإفساد النغمات الموسيقية لجيرانها والحث على التغنى بالأشعار الغنائية والأغانى الشعبية، إلا أنه كان هناك ثمة تعارض فى الإحساس أو استشعار الماضى وعظمة المكان والتغنى بالأساطير والقصص القديمة - إلى حد ما - مع الواقع والمعايير الأخلاقية الحديثة، الأمر الذى دعا للتجديد والانتقال إلى مرحلة الرومانسية للتغلب على المعاناة التى ارتبطت بفترة تشارلز إدوارد ستيوارت بعد موقعة كلودن مور على الرغم من ظهور بعض الصعوبات والمساوئ التى تمثلت فى الرشاوى والإعدام شنقا فقد ظلت الشجاعة والإخلاص والولاء الحافز الرئيسى لهم فى مواجهة العدائية التى استرجعت معها روائح القيم الماضية التى تختلف عن المعايير المادية الحديثة.. وبالتالى، فإن تأثير هذه الأحداث كان بمثابة تحد واضح وصريح للتوجهات المعاصرة فيما يتعلق بالمعايير الأخلاقية. فى الأعمال الأولى لتوماس بلاكويل، مدير جامعة ماريسكال، مثل **تساؤلات تتعلق بحياة هوميروس وكتاباته** (١٧٣٥) **ورسائل فى الميثولوجيا** (١٧٤٧)، نجد بها تجسيدًا وتصويرًا واقعيًا لظروف الحياة الفعلية التى عاش فى كنفها هوميروس وكذلك الضريبة التى دفعها مقابل سحر العبقرية وقوى الأساطير الإبداعية. كما أنه كتب فيما يتعلق بالنقد التحليلى لحركة التنوير:

ما مظاهر أو أشكال الأشياء الطبيعية أو الإلهية ذات القيم الثابتة التى لها تأثير يفوق تأثير معاييرنا المتغيرة ويثير فينا النشوة، نشوة الروح والبدن؟ لأننى

عجزت عن استكمال عملية البحث، وشعرت بأنه لا فائدة من ذلك"(١١). فإذا أمعنا النظر فى أعمال هوميروس نجد أنها تعتمد بكثرة على توظيف الاستعارة كصورة بلاغية لتجسيد أحداث الحاضر والظروف المعاصرة فى إطار الأساطير. كما أن بلاكويل استشهد برأى بيكون فى أن الغرض من المبالغة فى استخدام الخيال هو"الحكمة التى اقتفى القدماء أثرها باعتبارها مصدر المتعة للمفكر بالإضافة إلى أنها تمثل العنصر الرئيسى للطبيعة والفن". لذا فدراسة الميثولوجيا، الأدب الشعبى والمقتنيات القديمة يمكن أن تمثل المخرج لمرحلة جديدة تسمى "الرومانسية" والاستغناء عن فلسفة النقد وحركة التنوير.

انحصرت المقالات النقدية فى إطار مصطلح ثقافة الوعى الذاتى، أى الوعى الاجتماعى والأكاديمى مع التمسك بمعايير التقدير والتحيز، وأن جميع احتمالات علم النقد أرسيت قواعدها بواسطة الكتاب الاسكتلنديين فى القرن الثامن عشر لكى تفى بمتطلبات مجتمعهم واحتياجاته إلى جانب المشكلات التى تتعلق بمجال الاحتكاك الأدبى، أما ما يتعلق بالمظاهر الثقافية، فليس هناك مجال لتناول الحديث عنها هنا.

---

(١١) قارن:

Simonsuuri, 'Blackwell and the myth of Orpheus', in Carter and Pittock (eds.), *Aberdeen and the Enlightenment*, pp. 199-206.

الفصل الخامس والعشرون

الأدب المعتمد وتكوينه

بقلم : جان جوراك

الأدب المعتمد وتكوينه

يشمل النقد انتخاب وتحديد وتنقيح أعمال من الماضى، وكذلك تقييمًا تجريبيًا لأعمال أنتجت فى الوقت الحاضر. ولا شك فى أن بعض النقاد قادرون على حسم تلك المهام باللجوء إلى عمل سابق يهتدى به، لكن حيثما يزداد الإنتاج الثقافى ويتنوع الجمهور تلزم إجراءات أكثر تعقيدا لتقدير القيمة الثقافية والشروط اللازمة لمعايير التنقيح المنطقية، وتثبت جدوى الأدب المعتمد أو الدستور Canon بتطبيق هاتين المهمتين. ظلت كلمة دستور لها مدى مقيد من التطبيق، وكان أكثر معانيها شيوعا يشير إلى مجموعة من الكتابات المقدسة التى تقبلها الكثير من الملل النصرانية على أنها كتابات قطعية. (وعلى الرغم من أن الثقافة العبرية كان لها نصيبها من الكتب المقدسة فإنها لم تسم هذه القائمة من الكتب دستورا Canon)، ومع ذلك فقد فعل الكثير من الكتاب الأوربيين فى القرن الثامن عشر الشيء نفسه مرارًا، أما طلاب الآثار وفن النحت فقد كانوا أيضا يألفون هذا المصطلح الذى شرحه بلينى Pliny ، ويشير إليه فى مناقشته لعمل النحات القديم بوليكليتوس Polycletus فى قوله "دستور، أو تمثال نموذجى". (١). وضعت هذه العبارة معيارا لأى عمل لاحق يعبر عن الجسم البشرى فى ذلك الفن وكتب بوليكليتوس مقالة مفقودة أسماها Canon وضع فيها الأساس النظرى للتعبير عن الجسد البشرى بالشكل الملائم فى أى عمل نحتى. وربما تفسر لنا إلى حد ما تلك المنزلة العالية التى تمتعت بها يوما ما تلك المقالة سر الاستخدام الطويل لهذه الكلمة، ذلك الاستخدام الذى يربط الدساتير Canons بالمبادئ العامة وبالقواعد المقبولة والبديهيات axioms.

والنقد الأدبى المعاصر يقيد معنى هذه الكلمة Canon لتكون مقصورة على قائمة من الأعمال العلمانية الثمينة؛ إن لهذا الاستخدام تاريخ موجز. وعلى الرغم من أن العلماء عرفوا طويلا هذه المعلومة فى الثقافة البيزنطية والثقافة الكلاسيكية المسبوقة بعرض للنماذج النموذجية المنتقاة، لم يستخدم ديفيد رانكن David Ruhnken هذه الكلمة Canon لشرح هذه العملية إلا فى عام ١٧٦٨. يشرح كتاب *Historia Gidica Oratorum Graecorum* لراوكن البدع التعليمية التى

---

(١) Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham (10 vols., London, 1938-63), IX. Pp. 168-9.

تبناها اثنان من العلمـــاء فى أكاديمية الإســـكندرية وهما أرستوفانيس البيزنطـــى (C257 – 180 BC) وأرســتارخس الـساموثراسى (C215 – C. 143 BC). أدرك هذان الرجلان – وهما " ناقدان من المستوى الراقـــى والثقـــافة النـــادرة" – مخاطر الفـــائض الثقافى وأقرا "بأن أكثر الكتابات كانت مضرة أكثر منها نافعـــة للأداب الجيدة". وردا على ذلك بأن أعدا " دستورا Canon من عشرة خطباء فقـط رأيا أنهم الأهم، وتشمل هذه العملية الإبداعية لتكوين دستور Canon عملية اختيــار يرعاها عناصر من مؤسسة ذات سطوة هى الأكاديمية. إن الاختيار فى حـــد ذاتـــه يحتوى على عنصر ما من عناصر الملاءمة (هناك الكثير جدا من المـــادة العلميـــة التى يمكن أن يتناولها الدارسون)، لكن المدرسين عند صـــناعة الدســـتور Canon يضعون فى اهتمامهم قيمة أعمالهم المختارة بشكل رئيسى (إنهم يختارون " الأكثـــر أهمية" وليس، على سبيل المثال، " الأكثر إمكانية فى تدريسه". ويعتبر رونكن ذلـــك حدثا يؤذن بعهد جديد، وعلى حد رأى رنكن فإن تلك القوائم المختارة أرست دعـــائم حفظ ثقافة أجنبية بائدة.

وصل أرستوفانيس وأرستاوفوس بسرعة إلى تقـــديرات ذات قيمـــة نقديـــة وذلك نظرا لتأثرهم فـــى أول الأمـــر بالمـــصلحة التعليميـــة. جمعـــت دســـاتيرهم Canons، ملاحظات رونكن، كتابا من "الطراز الأول". و أضاف هو، ومن جـــاءوا من بعده، بعد ذلك بقليل إلى دستور الخطباء هـــذا دســـاتير للتراجيـــديا والملحمـــة والكوميديا والتاريخ والمراثى والشعر الغنائى. مهدت نصوص/ شروط هذه القـــوائم الانتقائية، كما لاحظ ذلك علماء القرن الثامن عشر، الطريق لسلسلة مـــن العمليـــات الأخرى، كالتجديد النصى والصياغة الافتتاحية والتفسير (لكتاب مقـــدس) الرمـــزى وهى كمؤسسات نقدية شديدة الشبه بعملية التلقين داخـــل غرفـــة الـــدرس والتقيـــيم الأدبى.

وبطريقة ليست مجهولة بحال من الأحوال فى تاريخ النقد، وفرت صـــياغة روكن كلمة لمسائل ينظر إليها فعلا على أنها ضرورية بشكل ملح، وضرورية فـــى سياقات بعيدة إلى حد بعيد عن المجتمع الذى وصفه، إن " دســـتور" روكـــن يعتبـــر وعاء لاهتمامات عصره بما يخص ظروف بقاء الثقافة حية والمؤســـسات المـــسئولة عن الاختيار الثقافى ومعايير التقييم النقدى وطرق الانتقاء النقدى. ويبرز الاســـتخدام المهم الجديد لروكن الكيفيـــة التى يتفـــاعل بها " دســـتوران". تزودنا "دساتير النقد"

– المبادئ الأساسية للحكم النقدى بالمبادئ اللازمة للانتقاء التى تمثل الأساس الذى يقوم عليه " الدستور" ذاته – بقائمة النصوص النموذجية.

وبقدر ما يكون النقد نشاطًا ذهنيًا أو نشاطًا قادرًا على التفكير فإنه بحاجة إلى " دساتيره"، وبقدر ما يكون النقد انتقائيًا بشكل متزايد ولا فكاك منه بقدر ما يحتاج إلى "دستور".

استخدم النقاد منذ وردزورث حتى إليوت كلمة دساتير Canons بالتبادل مع كلمة القواعد rules فى محاولة مقصودة لربط كل منهما بأكثر الجوانب التقليدية الجافة من الموروث الأدبى. إن هذه النظرة التى ظلت مؤثرة على مدى تاريخ النقد المعاصر تربط كلمة دستور Canon بالتقييد والإلزام وليس الاختيار، وتحيل تاريخ الحركات الشعرية إلى سلسلة من الثورات. ففى عام ١٨٠١ عندما أراد وردزورث أن يميز الطبعة الثانية من الملاحم الغنائية عن المنظومة الصدئة للعرف النقدى الذى عفا عليه الزمن أشار إلى " دستور النقد" الذى يفصل بشكل تقليدى الشعر عن النثر. هذا الفصل كما يحذر وردزورث[٢]... يجب على القارئ أن يرفضه تماما إذا أراد أن يكون راضيا عن هذه المجلدات"[٣]. وعلى الرغم من ذلك، فى تلك الأثناء التى كان يكتب فيها وردزورث، فالدستور الذى كان يهاجمه كان بالكاد قادرا على أن يدعى حقيقة جلية أو قبولا عالميا، وقد كان هيو بلير Hugh Blair على سبيل المثال يدفع التهم عنها فى كل عام، وكان يفعل ذلك لتلاميذه فى حصة علم البلاغة فى جامعة إدنبيرج. أعلن بلير فى كتابه **محاضرات فى البلاغة ورسائل بيليس**، وهو مجلد طبع فى عام ١٧٨٣ فوفر المادة العلمية التى طالما درست للطلاب الجامعيين، أن " الحقيقة هى، سواء أكانت شعرا أم نثرا، فى بعض الأحايين التى تتداخل مع بعضها البعض، ما هى إلا ضوء وظل"[٤].

إن هذا المثال التحذيرى يشير إلى خطورة محاولة فهم تاريخ كلمة Canon بسلسلة من المانيفستو. بيد أنها توضح تيارات المقاومة الراسخة للقواعد والدساتير التى سبحت بين جنبات تاريخ النقد الأدبى منذ عام ١٦٦٠ وحتى عام ١٨٠٠. وفى

(٢) Sententiarum et Elocutionis Duo Libri (Lyons, 1768) p. xcv.

(٣) Wordsworth, *Lyrical Ballads*. P.252.

(٤) Blair, *Lectures*, II. p. 313.

عام ١٦٧٢ عندما – حيث نتوقع ظهور قواعد لقيت قبولاً عامًا – قال دريـدن: إن الكثير من الناس صدموا عند سماع مصطلح القواعد". فقد فهموا أن الكلمـة تعنـى "مجرد وصية ملكية للشعراء"(٥). ولأن هذه الوصية طالما طبقت مـن قبـل بعـض الفرنسيين الذين ينتمون إلى أرسطو – رابين Rapin أو بويليـو Boileau – فـساد شعور بعدم الثقة فيها. استمر هذا الشعور بالريبة حتى منتصف القـرن العـشرين عندما قال ى.ر كيرتيوس بأن تلك " القواعد" تمثل محاولة فرنسية لإحراز الزعامـة والهيمنة الفكرية، وهى محاولة رسمية لنشر الأشكال التى تتلائم مـع فكـر فرنـسا القومى حيث ترى أن هذه الأشكال ملزمة على نطاق شامل.

ولم تعدم الثقافة الفرنسية الوسائل المؤسسية منذ عـام ١٦٣٥ لجعـل هـذه الجملة حقيقة واقعة. تمتعت الأكاديمية الفرنسية – التى ساندت فى وقت ما الوكالات الثلاث الرئيسية لكيرتيوس والمتخصصة فى صياغة الدستور الأدبى، وهى الكنيـسة والدولة والمدرسة – متمثلة " فى شخصية الكاردينـال ريـشليو العظيمـة بفـرض لعرض اختياراتها الثقافية. بيد أن كُتّابًا إنجليز كانوا يشتركون مع الفرنـسيين فـى كثير من الأهداف حيث كان هؤلاء الكتاب ينظرون بعين الاحترام لنجاح الفرنـسيين فى تنظيم استخدام الكلمات، فهم يقتلعون كل ما هو بربرى فـى كلامهـم ويرتقـون بمعايير الذوق.

يقدم سويفت، فى كتابة اقتراح لتصحيح وتحسين وتأصيل اللسان الإنجليزى " المنشور عام ١٧١٢، أفضل إسهام بريطانى معروف فـى الجـدل القـائم حـول أكاديمية وطنيـة. إن موقـف سـويفت هـذا مـن الأفـضل تـسميته بالجمعيـة Padernalism (إدارة شئون البلد على أساس أبوى). إنـه يـدرك أهميـة المثـال المعتمد على أى مستوى من مستويات الثقافة القومية، مؤكدا دور القصر فـى نقـل "معيار أدب السلوك/ اللياقة وصحة الكلام" إلى الطبقة الأرستقراطية. ويؤكد أيـضا دور " الكتاب المقدس وكتاب الصلوات" فى وضع " نوع من المعايير للغـة" لعامـة الناس"(٦). إن التحالف المشترك بين القوة والتعليم متمثلا فـى الأكاديميـة الوطنيـة سيجعل اسـتقرار اللغة على رأس أولوياته وهـذا الاستقرار سيكون الأساس الـذى لا غنى عنه للحياة الثقافية فى إنجلترا.

---

(٥) Dryden, *Of Dramatic Poesy*, I . p. 260.

(٦) Curtius, *European Literature*. P. 265.

وتتخيل بعض أكثر الفقرات حيوية فى المقال النتائج المخيفة " لعصر التعليم والتأدب" الحالى. إنها طقوس من الموضة تجعل الفرص مقصورة على ممارسة حرفة تقليدية ويلاحظ سويفت أن المؤرخين القدماء تمتعوا باحترام جماهيرى أكثر من نظرائهم فى العصر الحديث:

كيف إذن لأى إنسان له عبقرية المؤرخ، التى تضاهى مثيلاتها عند أفضل المؤرخين القدماء، أن يقبل على القيام بهذا العمل بحماس وابتهاج وهو يرى أن أعماله ستقرأ بكل استحسان ولكن لعدة سنوات فقط، وبعد مضى عصر أو عصرين يصبح من العسير أن يفهمه أحد دون مترجم؟ إن ذلك يشبه إقامة تمثال فخم على قاعدة بالية.

ولكن مع ذلك يشعر سويفت بشدة بمصيبة الموهبة التى تدفن تحت أنقاض الموضة. ويحذر من خطر داهم أعظم بكثير. لأنه دون المآثر التى جمعها المؤرخون القدماء المعتمدون/ الدستوريون من أجل صلاح المجتمع المدنى ستفتقد الدولة الحديثة المصدر الشعبى الذى لا غنى عنه. ومن سيخلد إنجازات كاتو Cato فى أخريات أيامه حينما لا تكون اللغة الإنجليزية قادرة " إلا على تسجيل ما هو تافه وحينما لا يختفى المؤلفون الإنجليز إلا بما هو محلى؟"

إن طموحات سويفت نحو الاستقرار والدوام مستلهمة من الميراث المشترك من المرارة الشديدة. فأوربا لم يمض على خروجها مما يسميه سير وليام تميل "النزاع/ الجدل حول مسائل دينية. مما اعتبر على نطاق واسع حربا عالمية. إن الحماس لاتصال لا حدود له بعالم الله، واستخدام البراعة اللامحدودة فى تطبيقاتها والآمال العريضة والمخطط لها لأجل كتاب مقدس دستورى دفع الكثير من الكتاب إلى الاتفاق مع شافتسبرى فى أن الفصل بين القوى أعطى أكبر أمل فى السلام المدنى. والأوامر المقدسة والأوامر العلمانية كانت بحاجة إلى تحديد مناطقها، على حد قول شافتسبرى، وذلك من أجل الحفاظ على هذه المناطق واضحة ومحددة وكذلك حسم النزاع حول الحدود الفاصلة بينها(٧).

إن الأدب الكلاسيكى الجديد يجعل الجوانب المتعلقة بالعلاقة بين السياسة وفن الشعر واضحة وهى الجوانب التى تظل خفية فى التقاليد الأخرى. وبناء على

---

(٧) Swift, *Prose Works*, IV. PP. 5,10,14-15.

ذلك فإنه مما لا يدعو للدهشة معرفة أن الاستعارة الإقليمية كذلك تمتعت بذيوع داخل مملكة الأدب اللائق. وإحدى الصور الأكثر شيوعا لمؤسسة الآداب فيما بين عامى ١٦٦٠، ١٨٠٠ كان يشار إليها على أنها " جمهورية"، " إقليم" أو" دولة". ويشرح كتاب بويليو **فن الشعر** (١٦٧٤) الاستعارة شرحا حرفيا وبطريقة فريدة مما يجعلنا نرى تحت الرسم التقليدى لطريقة كاملة لإدراك الآداب كحركة مانحة كل ما هو قيم. وتاريخ الفن بالنسبة لبويليو يصبح سلسلة من الملاحق شبه الفيرجيلية التى يجب أن تلجم فيها المناطق الخطرة وتذلل لسلطات القاعدة السليمة المهذبة. يتحول بويليو إلى إينياس Aeneas ثان. وأخيرا أتى Malherbe ماليرب Malherbe الذى جعلنا ولأول مرة فى فرنسا نشعر بإيقاع جميل فى الشعر. علمنا قوة الكلمة حينما توضع فى مكانها الصحيح وألزم ربة الشعر Muse بقواعد الواجب"[٨].

وعالم الآداب فى مخيلة بويليو يحتوى على سلسلة من الحدود الواضحة التى لا يمكن تخطيها، وكل حد منها يقع تحت حكم سلطان لا جدال حوله. ويختص بويليو الأدب بالمعاملة الخاصة وذلك بسبب نداءاته الثورية القوية من أجل استغلال القوى المطلقة. وأى فن أخر يقع فى مرتبة مختلفة وبوسعنا بكل إحساس بالشرف أن يملأ المرتبة الثانية. ولكن فى حالة رسم خطة فى المعجم الفرنسى- عربى فنون النثر والشعر المهلكة لا توجد مراتب فاصلة بين ما هو متوسط القيمة وبين ما لا قيمة له"[٩]. وفى نظر بويليو فإن الأسلوب/ النوع الأدبى والإبداع يصبحان نظامين تصحيحيين مهمين للجهد الأدنى الفوضوى بالوراثة. النوع الأدبى يوجد المؤلف والمتلقى على طول الطرق الرئيسية العامة المعروفة. ولذلك فلا أحد، سواء أكان مؤلفا طموحا أم جمهورا متلهفا يخطئ فى دخوله مسرحية ***Berenice*** لراسين (١٦٧٠) بحثا عن طرب وعرض فخم ذات مساء. إن التأليف يؤكد أن دولة الآداب تستخدم السلطة عن طريق ضباط مسئولين قادرين على نقل حرفتهم إلى أجيال لاحقة. علاوة على ذلك إذا كان لنا أن نعترف بأن الآداب مشروع مستمر فإن من المهم معرفة أن كل الطرق المؤدية إلى العظمة الأدبية ليست رومانية فى بنائها. ومع ذلك فإن روائع الأعمال القديمة تبقى الفيصل فى القيمة الثقافية، وروائع

(٨) Swift, *Prose Works*, IV. pp. 17-18.

(٩) Temple, *Five Essays*. P.66.

الأعمال فى القيمة الثقافية، وروائع الأعمال فى التقاليد المحلية تـوزن فـى نهايـة الأمر بميزان هومر أو فرجيل.

إن التقسيم العام الذى خص كل فنان دستورى بمنطقة محدودة حـث كـذلك على طرق أخرى لتنظيم الإنجاز الثقافى. أشار كتاب توماس بلاكويـل **تقـص فـى حياة وكتابات هومر** (١٧٣٥) إلى أن الأساتذة العظام فى أى حرفة أو علـم دائمـا يظهرون فى فتـرة زمنيـة واحـدة، وهـم أيـضا لهـم نفـس القالـب/ الهيئـة والنموذج"[١٠].وبطريقة ما يعزز بلاكويل الفكرة الأكاديمية القائلة بـأن كـل فتـرة زمنية لها أسلوبها المميز. وهذه الفكرة هى عبارة عن مجموعة من المعايير الـسائدة والمدونة فى بيان من الأسانيد الدستورية. على أن صيغته تتمثل بقوة التقسيم الزمنى الذى قام به فولتير فى عصر لويس الرابع عـشر (١٧٥١). وهنـا تنقـسم الثقافـة الأوربية بدقة إلى أربعة عصور دستورية. كل واحد منهـا تعـرف باسـم الحـاكم السياسى الذى أعطت قوة فرضه للسلام "إن المرء ليشك فى أن هكذا قـوة كانـت، تماما كما هو الحال بين حيوانات جورج أورويل، موزعة بشكل غير عادل نوعا ما بين قواعد فولتير، الفرصة لازدهار الفنون. لهذا السبب يحوى " فلك" فولتير أسـماء ألكسندر وأوجست قيصر ولويس الرابـع عـشر"[١١]. إن الأسـماء الملكيـة التـى استخدمها فولتير فى " فلكه" لم تكن مع ذلك ضرورية بشكل ملـح لتنظـيم التـاريخ الثقافى الذى كان من الممكن تقديمه بنفس الفاعلية بالإشارة إلـى مـادة الفنـون أو النظام الرسمى. وبناء على ذلك فإن الميل إلى تكـوين مجموعـات مـن الأعمـال الدستورية حول أسلوب ثقافى مميز (بدائى وحديث وهكذا) وليس حول رعاية ملكية ازداد بشكل درامى قبيل نهاية القرن.

نصح كارل بوبر علماء الاجتماع بفهم " منطق المواقف" وذلك أثنـاء تقيـيم الكيفية التى تنتشر بها الأفكار وتسلب عقل الأشخاص[١٢]" كان منطق تخيل عـالم الآداب كإقليم أو جمهورية على الطراز الرومانى يكمن أساسـا فـى الـديمومات/ الاستمرارات الأخلاقية والمؤسسية واسعة المجال التى ضـمنتها لمفكـرى القـرن الثامن عشر. إن الحديث عن الإقليم يعنى إدراك وفهم إمبراطوريـة، وهـى بنيـان

(١٠) Shaftesbury, *Characteristics*. P. 232.

(١١) Boileau, 'L'Art poetique'c *Chant* I, ll

(١٢) Boileau, 'L'Art poetique', *Chant* IV, ll

مركزى من السلطة التى يبدو أن أوربا الإصلاحية قوضت دعائمه بشكل مستمر. وإن الحديث عن "جمهورية للآداب" يعنى تصور نظام راق من الوظائف الثقافية التى بدت التغيرات البنيوية فى عالم النشر كأنها تتهددها. إن تمييز مؤسسة الآداب بوصفها " جمهورية" يعنى منح الآداب الصفة الشرعية والاستمرارية التى تتمتع بها الهيئة الأكبر. يمنح مواطنو أية جمهورية معينًا من الميزات المدنية المشتركة بدءا من الحماية العسكرية حتى التعليم الجماعى. وفى جمهورية الآداب يسهم المؤلفون الدستوريون فى هذا المعين. حيث تصبح الأجيال التالية المنتفع بهذه الإسهامات. وتحبو جمهورية الآداب مواطنيها بـ اللغة الحرة فى التعبير الأدبى مما يمكنهم من عبور الحدود الأدبية بدون الخوف من أى إخفاق فى التواصل. ورغم ذلك ففكرة "جمهورية" أو" إقليم" أو" دولة" الآداب تمثل طموحا إلى النظام لم تتمكن من دعمه الأحداث التاريخية. هذه الأفكار سياسة حالمة أكثر منها سياسة حقيقية حيث تمكنت، على حد زعم بعض الدراسات الحديثة، أوجه الشبه السياسية بين روما وإنجلترا القرن الثامن عشر من التحول تحولا مربكا وغير مستقر. فقط فى منطق الحلم تستطيع طبقة فكرية مزحزحة عن مكانها أن تقبل بأوهام الاستقلال والهموم المدنية التى هى مهمة للغاية بالنسبة لأدباء ذوى سلطة أو أدباء "أوجسطيون Augustun" مدَّعين. ولهذا السبب ربما كان من الأصح التفكير فى الأسطورة الأوجسطية على أنها عنصر رئيسى فى حصار الأرستقراطية الفكرية فى القرن الثامن عشر.

مكنت هذه الاستعارات السياسية للمسوغات الثقافية عالم الآداب من أن يتصل بسلطات أسوة عظيمة. حيث يوجد أمان عالم مغلق معروف جنبا إلى جنب مع مجالات تبدو لا نهائية من التأثير العابر للحدود.

وفى هذا السياق تأخذ جمهورية الآداب بشكل حتمى بشكل الأوليكاركية Oligarchy حكم الملأ، حيث يمثل قلة من كتاب " الطراز الأول" (اختزل فولتير هذه القلة إلى ثمانية فقط فى مسرحية معبد الذوق) الثقافة القومية قاطبة". وفى نهاية الأمر، كما أشار ذات مرة ج. س ماكسويل، حتى " القدم نفسه يكون مستساغا فقط فى عرض انتقائى صارم"(١٣). لا يستطيع فولتير أن يستسيغ لا الماضى ولا الحاضر بدون انتقاء شديد، لكنه ينقى جمهورية الآداب من حفنة من أحصنة الجر (الكدشان) الشرسة، بالإضافة إلى اختزال *Rabelais* إلى جزء من ثمانية و *Bayl*

---

(١٣) Blackwell, *Enqury*. P. 74.

إلى مجلد واحد. وعندما يخترق راوية فولتير الحرم الداخلى للمعبد لاكتشاف الدستور داخل الدستور لثمانية من المؤلفين الذين "قد يكونون مثالا على الأجيال القادمة/ الخلف" يجدهم لا يزالون يعملون بجد فى نصوصهم حيث " يصححون الفقرات التى فيها غلط فيما كتبوا وذلك قد يكون من الجماليات فى أعمال من هم دونهم فى المنزلة". عند هذا الحد يكون البحث عن المعايير منذرا بخطر المزج بين التصوف والتمسك بكل ما هو جميل.

وعلى الرغم من ذلك فإنه فى صيغة/ نص أقوى تكون الاستعارة الإمبراطورية ذات مغزى أجل بصفتها وسيلة للتحكم فى الإنتاج الثقافى علاوة على الإمداد بمعايير مثالية فى الصحة. إن الحد من الشهادة الثقافية التى أنعمت بها الانتقائية الشديدة على الماضى يمكن كذلك أن يهب سلطته للحاضر حيث تستطيع نشاطات الأقلية المثقفة ذات المبادئ (التى تعتقد أنها استوعبت كل الفهم والفضيلة الإنسانية، تبعا للحكم العدائى لجونسون) أن تتصور نفسها مكملة لرسالة الحضارة القديمة.

وفى نظر بعض الكتاب لم يطور فولتير فروض الكلاسيكية الجديدة إلى الحد الملائم. وفى ملاحظات على مقال السيد فولتير **فى الشعر الملحمى للأمم الأوربية** ١٧٢٨ تحتج باول رولى Poul Rolli بأن الإنجازات الدستورية للثقافة الأوربية ترتبط معا فى قصة موحية سهلة الاستيعاب من قبل العقل المثقف فى أى وقت.

هناك درجة من الكمال والذوق، التى ما إن يدركها المؤلفون والنقاد حتى تجعلهم جميعا كأنهم ينتمون إلى وطن واحد، يدعى جمهورية الآداب... إن تاريخ كل من ثوسيسدس Thucydides ومكيافيلى Machiavelli يبدوان لى كأنهما كتبا بيد واحدة، وكذلك الحال مع تاريخى كل من ليفى Livy وجويكاردينى Guicciardini. وعندما أقرأ أعمال أديسون أظن أننى أقرأ أعمال أفلاطون Plato[١٤].

إن قناعة رولى Rolli بأن العبقرى يتكلم لغة واحدة توسع نطاق جمهورية آدابه. ومع ذلك فهو يحقق ذلك بنظرة للأمنية الثقافية على أنها مأثرة تاريخية هادما

(١٤) انظر: *Oeuvr es,* XIV and XV. First ch pp.457 -9:

بذلك ما استخدمه مكيافيلى Machiavelli. وجويكـارديني Guiccardini كتـشبيه خجول داخل كيان مشاع.

إن مناقشة رولى لا تعطى مجالا لفهم التغير الثقافى، وهى معـضلة ارتـأى الكثير من نقاد القرن الثامن عشر أنها تهديد كبير لوحدة الآداب الأوروبيـة. وعنـدما تأمل جولدسميث عنوان بحث فى **الدولة الحالية للتعليم المؤدب** (١٧٥٩)، تـساءل إذا كانت أسطورة الدستور الرئيسى أفقرت الثقافة ككل حقا. فهو يقرر أن شـاعرين فى عصر من العصور " ليسا كافيين لإنعاش بهاء عبقرية بالية، ولا يجب علينـا أن نعتبر القلة معيارا قوميا، المعيار الذى به نميز الكثير" وبدلا من الدفاع عـن طبقـة واحدة محدودة من صفوة المؤلفين، يجادل جولدسميث لصالح معيار ثابت قائم علـى إنجازات تلك الطبقة الكبيرة من الناس الذين على الرغم من أنهم اعتبروا فوق طبقة السوق فهم أدنى من الطبقة العليا الذين ينعمون بالـشهرة علـى الآخـرين دون أن يكون لهم هم أنفسهم نصيب منها. وهو يأتمن هذه المجموعة الثانيـة علـى خزانـة التعليم المشاع معلقا آماله على صدور ثقافة بورجوازية أوسع انتشارا وحينما يـشهر سويفت مؤلفيه الذين هم من "الطراز الأول" كدرع فى وجه أقوام برابـرة أجـلاف جاءوا غازين فإن جولدسمث يأمل فى تثقيف الذوق العام بواسطة مجموعـة مثقفـة من الوسطاء الذين لا هم من الموهوبين ولا هم من المتحذلقين. إن هـذه الـصفات تجعل منهم معيارا يحتذى حينما يفشل الآخرون فى الحكم على تقدم أمة من الأمم أو انحلال الأخلاق فيها(١٥).

ومع ذلك فمن جهات أخرى واجه العلماء القدامى والمحدثون الراقين تهديدا أعظم من انحطاط الأشخاص والمؤسسات التى بدت يوما ما كأنها تـضمن للحيـاة الثقافية الأوروبية استمراريتها. وفى بريطـانيا رفع بطلان العمل بلائحة التـرخيص فى سنة ١٦٩٥ العديد من القيود عن الطباعة، وعبـر الطريـق أمـام حـشد مـن الالتزامات المشتركة بين بائعى الكتب.

حق ملكية التأليف والطبع والنشر المشترك ونقل هذا الحق وبيعه، تحالفـات استراتيجية بين الأسر التى تولت الطباعة : هذه التغيرات الهيكليـة أحلـت الـسوق محل الجمهورية. وفى **حكاية حمام** (١٧٠٤) يستكشف سويفت التهديد الـذى يمثلـه

---

(١٥) Popper, *The Poverty of Historicism* (London, 1957), p.149

هذا النظام الجديد للمعايير المتفق عليها فى الآداب، ويعرض الجديد لتلك المعـــايير. ويعرض سويفت فى **شارع الأدباء** ***Grub Street*** (وهو شارع شهير فى لندن كان يرتاده كل البائسين من الأدباء) لخليط مزعج من الصيت وإغفـــال التوقيـــع حيـــث "اتحاد" من "مائة وست وثلاثين" شاعرا من الطراز الذى يدفع جانبا" مؤلفا ما يـــدعى هومر... شخص لا تعوزه بعض المهـــارات. (١٦) إن ســـويفت يقدم عالما لا تلغـــى فيه عدم المقدرة على فهم اللغة اللاتينية اتفاقا تعاقديا على ترجمتهـــا. إن الاخـــتلاف بين عالم انتشار السلعة وجمهورية المعرفة الشهيرة فى **الكتاب الثالث مـــن رحـــلات جاليفر Book Three of Gullivery Travels** من الصعوبة بمكان أن يكـــون أكثر من ذلك. وفى داخل الأول، السؤال المفضل من قبل الدخلاء علـــى جمهوريـــة الآداب – وهو" كيف تصنف مراتب المؤلفين الأعلى قدرا؟ – يتخذ شـــكل الـــسؤال الميتافيزيقى لشخص منطقى يؤمن بالفلسفة الواقعية.

وعندما يتتبع سويفت هذه المشاكل إلى المنبـــع، فـــى **القاعـــدة والدســـتور** للكنيسة المسيحية، يجد أن الكتاب المقدس ذاته وقع فى هذا العـــالم الـــسرابى مـــن الأشكال الطباعية، لكى تفقد صفة " الدستورى" أية هالات باقيـــة مـــن المـــشروعية اللاهوتية، لتصبح بذلك تنويها وعرفا بالعبقرية الإنسانية أكثر منها ســـلطة قدســـية. ومثلما هو الحال مع مؤلفيه القدماء المفضلين فإن الكتاب المقدس لا يمكن أن يظـــل منزها عن الأيدى العابثة التى ترمى إلى تطويعه لخدمـــة أغراضـــها. والمتـــشددون الدينيون Puritans الذين يعتبرون كل كلمـــة فـــى الإنجيـــل مليئـــة بالمعـــانى، لا يستطيعون أن يؤلفوا قصة مقبولة مبنية على الكتاب المقدس تحكى عن مـــا تعنيـــه الثقافة المسيحية بلغة بشرية. وبدلا من ذلك فهم يجذبون خيوط النص مرة فى أحـــد الاتجاهات فى مسعى لتوسيع أبعاده الروحية من خلال تفسير ملهم. ومـــرة أخـــرى يجذبون هذه الخيوط فى اتجاه آخر فى محاولة لضغطه ليناسب أهدافًا محليـــة. ولأن " قواعدهم" فى التفسير تتأرجح ما بين التصوف والتحزب فإن " دســـتورهم" يـــصبح عصى الكشف عن وجود الماء لرجل همام ذى نخوة هذا من ناحيـــة، ومـــن ناحيـــة أخرى يصبح كعود القصب الخاوى الذى يميل مـــع أى هبـــوب لريـــاح الموضـــة. وعندما يقرر إخوة سويفت الثلاثة ارتداء معاطفهم طبقا لموضة لا تسمح بها وصـــية والدهم فإنهم يجدون ملحقا ملائما فى وصية والدهم يمنحهم الفرصة " لإضافة بنـــود

---

(١٦) Maxwell, 'Demigods' p.37

تنص على العوائد المشاع Publick Emolument، رغم أن هذه البنـــود لا يمكـــن استنباطها من الوصية، كلمات لا حصر لها. كان ذلك هـــو المفهـــوم مـــن كلمـــة "دستورى Canonical"، على حد قول المؤلف، " ولذلك فهم أتوا إلى الكنيـــسة فـــى الأحد التالى وغطتهم النقط"[١٧]. وفى هذا الوقت أصبحت التناقضات الموروثة فـــى صفتى الدستور والقاعدة شديدة الوضوح، كما هو واضح فى قصة الخـــلاص ولغـــة السلطة الإكليريكية.

تتبع رواية إميليا ***Amelia*** لفيلدنج Fielding ١٧١٥ نفس التناقضات إلـــى عالم الأدب اللائق. ويجد بوث Booth أن كـــلا مـــن قوائمـــه المألوفـــة للمـــؤلفين المفضلين (سويفت ورابيلايس وسيرفانتس وليوسيان) ومعـــاييره الـــشائعة لقيـــاس إنجازاتهم أصبحت مكررة بسبب ظهور معيار جديد.

وزميل الزنزانة لبوث، " المؤلف"، يقيس على أساس الطلب، علـــى أســـاس الثمن الذى يدفعونه فى كل صفحة"[١٨]. هذا العالم الجديد من الكتابة المـــشاع يـــسير وراء السوق ويجعل من المؤلفين مجرد أوراق ويجعل من الأوراق مجرد منفعة فى عملية من التثمين التى لا تدع مجالا لمحاكمة بوث غير الرسمية لما هو عظيم.

وهناك تهديد آخر لشرعية القواعد قادم من مـــصدر أكثـــر صـــعوبة فـــى التخلص منه من خلال المحاكاة التهكمية الذكية ويعارض كتاب بيرنـــارد فونتينيـــل Bernard Fontenelle **تخفيض فى القدماء والمحدثين** (١٦٩٢) الاستئجار الـــدائم الذى طال تفوق القدماء، مطالبا بتعيين حدود المنطقة الثقافية بشكل أكثـــر وضـــوحا وأكد أنه بالرغم من أن القدماء ظلوا لا يضارعهم أحد فى الشعر والبلاغـــة فـــإنهم، بعد التروى والتأمل، لا يمثلون " الكمال النهائى" حيث إنهـــم يـــسمحون "لأحاديـــث غامضة ومشوشة أن تجرى مجرى البراهين". وعليه فهو يقترح حاكما جديدا لملكـــة العقل محتجا بأن أرسطو يجب عليه أن يترك مجالا لديكارت. وهو يؤكد أنـــه قبـــل ديكارت كان الناس يحاجون بشكل مريح أكثر... إنه من، كما يبـــدو لـــى، وضـــع الأساس للأسلوب الجديد فى التفكير – وهو أسلوب، أكثر استحقاقا من فلسفته التـــى

---

(١٧) Voltaire, *Oeuvres*, VIII p.577

(١٨) Johnson, *Lives*, III, p. 61

فيها قدر كبير زائف أو غير مؤكد – على الأقل فى نظر القواعد الصحيحة التى علمنا إياها"(١٩).

ما القواعد التى علمها ديكارت؟ بالنسبة لبويليو Boileau أو ريمير Rymer تعمل القواعد عن طريق العودة إلى الأحكام السابقة/ الأسوة السابقة، أسوة بالآداب القديمة على وجه الخصوص. "ربيت على الآداب منذ نعومة أظفارى"، وهو هنا يتذكر، " ومنذ أن أثبت لى أنه بواسطة الآداب يمكن للمرء أن يكتسب معرفة أكيدة وصافية عن كل ما هو مفيد فى الحياة، أصبحت شغوفا بتعلمها". ومع ذلك فكل الذى اكتشفه كان " الاكتشاف المتزايد لجهلى أنا"(٢٠).

ويستبدل ديكارت بقواعد الحكمة القديمة المجموعة فى قائمة من النصوص الدستورية دستورًا من الشك بالذات بشكل منظم.

وبالنسبة لأى موضوع نحن بصدد البحث فيه فإن علينا أن نتساءل ليس عن ما فكر فيه الآخرون أو عن ما تحدث به أنفسنا نحن، ولكن علينا أن نتساءل عما نستطيع أن ندركه بوضوح وجلاء بواسطة البداهة أو عما نستطيع أن نستنتجه على وجه اليقين. فليس ثمة وسيلة أخرى لاكتساب المعرفة(٢١)

فديكارت يصف المعرفة لا على أنها منقولة إجمالا ولكن على أنها مكتسبة على النطاق الفردى. وبهذا الأسلوب يختزل مقاطعة الآداب فى فرد واحد يحكم نفسه. وهذا الفرد يبنى نماذج محددة لتجيب عن أسئلة محددة، وذلك بأسلوب يهدد ويجعل المهجور قانونا قياسيا مجموعا فى دستور من السلطات الإرشادية.

يفترض المنهاج الديكارتى Cartesian حالة مثالية فمن عام ١٤٧٥ إلى ١٦٤٠ تدرج قائمة العنوان القصير خمسة فقط من المداخل المتفرقة، ولكن هذا المجلد فيما بين عامى ١٦٤١ و١٧٠٠ يشتمل على واحد وثلاثين من هذه المداخل. ويستمر هذا التوسع طوال القرن الثامن عشر كله. ومن الآن فصاعدا نرى رقما متناميا من الأعمال الواعدة بإلقاء " القاعدة" أو" الدستور" على أنشطة تتراوح ما بين " السبب الحقيقى" وبين "النقد الأدبى". وأى ناقد يطل على الوضع الغامض، ولا

(١٩) Rolli, Remarks upon M. Voltaire's Essay (London, 1728).p.12-13

(٢٠) Goldsmith, *Works*, I pp.276.337

(٢١) Swift, Tale pp.33.127

أقول المتناقض، " للقاعدة"، التى تضم الآن كلا من السلطة القائمة ومنهاج الشك، سيستهين بالطبيعة غير المستقرة لإقليم/ مديرية الآداب خلال هذه السنوات. وعندما يقرر كرستوفر سمارت نشر كتابه **الدساتير الهوراسية للصداقة** ***Horatian Canons of Friendship*** (١٧٥٠) يعترف بأن وجود هذه الدساتير نفسه سيسلم به دون تمحيص مستفيض: أقول غربل إذن نفسك وغربلها مرة أخرى، واقتلع الشيلح الضار من القمح[٢٢]"

وروج ديكارت درجات غير معهودة من محاسبة النفس، وهذا من وجهة نظر بعض مؤلفى القرن الثامن عشر، إلى درجة لا تستطيع معها قاعدة أو دستور أن تستمر دون اختبار مطول من محاسبة النفس. ومن وجهة نظر كتاب آخرين فإن مشكلة القواعد تعطى إشارة البدء لاستكشاف قائم على مبدأ الشك للحدود الشرعية التى تحدد صفة أى نشاط ذهنى يكون محل نظر والبحث الذى يقوم به اللورد بولينبروك Bolingbrake فى كتابة **رسائل فى دراسة واستخدام التاريخ** **Letters on the study and use of History** (1752) من أجل " المعيار الصحيح للتاريخ" يحث المؤلف على التفكر فى " القواعد... اللازمة لتكون مؤهلا لدراسة التاريخ" نفسه. ومثل هذه القواعد تضم فيما تضم أسلوبا مناسبا فى دراسة التواريخ وتسلسلها وتقويمها وشهادات ذات مصداقية وحوادث يقبلها العقل. كل واحدة من هذه القواعد يجدها بولينبروك منتهكة فى التوراة.

وعلى شاكلة فولتير يعتبر بولينبروك أن الكتب المقدسة الدستورية تخدم مصالح المجموعات التى تحكى (أى الكتب المقدسة) عن مغامراتها. ولا يذهب الأب ريتشارد سيمون بعيدا ولكن كتابة **التاريخ النقدى للتوراة** (١٦٧٨) يذكر قراءه بأن الوحى الإلهى للكتاب المقدس لا يكفل السند لكل كلمة ترادفية. ويعلم الأب سيمون قراءه أن الكتب المقدسة كانت جهدا بشريا، كما يحثهم على تطبيق "قواعد نقدية" على كل آية " فقدت أصولها الأولى"[٢٣]. بينما ينعى جون إيفيلين على كتاب سيمون بشده تقويض لدعائم الإيمان لكل أولئك الذين يعتقدون بأن الكتب المقدسة وحدها هى دستور وقاعدة الإيمان[٢٤].

---

(٢٢) Swift, Tale pp.90

(٢٣) Fielding, *Amelia p.326*

(٢٤) Fontenelle, *Oeuvres*, II p.358

والمنهاج النقدى يتحدى سلطان الآداب والكتاب المقدس على حـد سـواء. وشجع هذا المنهاج أيضا على قراءة وتفسير من نوع جديد تكون محكومـة بقواعـد ودستور البرهان والدليل. وأشار كل من هيربيرت بوترفيلد وأرنالـدو موميجليـانو إلى تلك المجالات الجديدة التى فتحتها هذه المنـاهج لدراسـة التـاريخ. ويلاحـظ بوترفيلـد أن آبـى مـا بيلـون Abbe de Mabillon فـى كتابـه *De Re Diplomatica* (١٦٨١) الذى ينظم قواعد فك رموز الخط لمـادة الـدليل " مبينـا كيفية اختبار صحة البراءات من خـلال فحـص المخطوطـات الجلديـة والمـواد المستخدمة فى الكتابة وأشكال الأختام وطرق الكرامات أو تدوين التـواريخ وهلـم جرا[٢٥]. ويصف موميجليان كيف وسع البحث فى المتروكات والآثار دائرة الـدليل الذى نحته المؤرخون من " الآداب الجيدة" ليشمل ما سـماه آبـى دى مونتفـاوكن، التاجر والخبير الفرنسى بالمتروكات النفسية والآثار، "التـاريخ الـصامت الـذى لا يشير إليه المؤلفون"؛ أى النقوش والجواهر والقوارير والبراقع والتماثيل والمذابح.

نوقشت هذه التجديدات كثيرا وبشكل أكاديمى وبلغة دقيقة. وأظهرت هـذه المناقشة مابيلون مبشرا ببيركارد Burckhardt. ومع ذلك فالدارسون للنقد الأدبـى قد يرون إنجازاتهم من وجهات نظر مختلفة، وذلك لأنه عند وضـع قواعـد تمييـز الوثائق المزيفة عن الأصلية مهد مابيلون السبيل لصياغة الدسـتور الثـانى الـذى سيجعل بقية أصلية من التاريخ العلمانى على درجة من الحفظ تضاهى تلـك التـى كفلها الدستور السابق للبقية الأصلية من مثيلتها المقدسة. ورعت السلطة الإكليريكية خروج الدستور المقدس إلى النور فى القرن الرابع. وخلال القـرن الـسابع عـشر نظمت السلطة العلميـة ظهـور دسـتور علمـانى منـافس. ويؤكـد مونتفـاوكن Montfaucon أن مثل هذا الدستور ما كان ليكون دستورا أرضيا صرفا بل ربمـا كان يحتوى على عناصر ملموسة أيضا. استطاعت البقية الأصلية التـى وضـعها العلم أن تروج لنفس التفسير المشار إليه والبحوث المستفيضة علـى أنهـا أسـلافها المقدسة. استطاعت حتى أن تمد تلاميذها بقصة خيالية عن الذات، كمـا أوضـحت مناقشات جاءت فيما بعد من فيكو Vico إلى ونكلمان Winckelman.

وعلى الرغم من أن المنهاج الكارتنيمزى كان يهدد فى البداية بالقضاء على السلطة الدستورية فقد مهد فى واقع الأمر السبيل لملاءمتهـا لاحتياجـات النظـرة

(٢٥) Decartes, *Oeuvres*, VI p.4

العلمية للعالم. إن محاولة عزل النقد الأدبى عن هذه المحاولات لإعادة صياغة شكل عالم المعرفة هو محاولة لإنكار أن التغيرات التى طرأت على النقد أسهمت فى إعادة هيكلة أعرض للعمل الإنسانى خلال هذه السنين. جعلت المحاكمة الطويلة، التى نقلت كتاب مونتفاوكن شرح التراث (ترجمة إلى الإنجليزية عام ١٧٢١، من النصوص المدسترة لآباء الكنيسة إلى أنظمة مجارى العالم القديم، لعلاقة بين أى دستور لسلطات ذات قدر، وأى دستور ينظم منهاجا إمبرياليا تحقيقيا العلاقة ذات طابع مميز. كما أن كتاب مونتفاوكن هذا يمثل تحولا من دستور ذى شهرة كبيرة إلى نظام فك للرموز أكثر تعقيدا وذلك بوساطة دساتير البرهان المطبقة بشكل منهجى من قبل باحثين ذوى مهارات عالية. ويشرح مونتفاوكن فى مقدمته لهذا الكتاب كيف أنه فى أول الأمر كان ينوى جمع نص لآباء الكنيسة معلق عليه فى حواشيه. هذا النص يمكنه أن يشرح إيماءات هؤلاء الآباء لعدد أكبر من الناس. قادته هذه الإيماءات نفسها إلى آفاق وآفاق من عالم ما كانت الآداب وحدها لتعيد صياغتها وحدها بالتمام والكمال أبدا. وفى عام ١٦٩٨ توجه لهذا السبب إلى إيطاليا " التى تحوى لوحدها قطعا أثرية أكثر من تلك التى تحويها كل أصقاع أوربا مجتمعة". على أن القدم الذى يتألف من عناصر لا حصر لها التحكم فيه أصعب بكثير من القدم المحصور فى مجموعة منتخبة من النصوص القيمة، ولكن ثلاث سنوات لم تكن بالكافية ليدرك مونتفاوكن ما كان تتوق إليه نفسه من المعرفة الدقيقة (بكل صغيرة وكبيرة تتعلق بالمخزون) " بكل جوانب القدم"[٢٦] والمعرفة الدقيقة بتصحيح كل الأخطاء التى تمخضت عنها علوم الاشتقاق اللغوية (وتواريخها) الخاطئة والتخمينات غير المتعمقة.

فى حين أن قائمة النصوص المدسترة شملت دليلا محدودا وشرحا لا نهاية له، حوت الثقافة الدستورية للمصنوعات اليدوية القيمة مادة لا حصر لها وقدرة فنية نوعية عالية على فك الرموز. وبينما يندب مونتفاوكن حظه، لا يتوقف الدليل عن القدوم. النصب التذكارية والخزائن والمجموعات "الأثرية تسترد لكى " يكتشف ما هو جديد " كل يوم"، وعلى الرغم من ذلك فإنه " لبلورة القدم فى كيان واحد" يبقى هناك هدف كل عالم بدقائق الآثار والنفائس، وهذه هى القوة التى تقف وراء كل الكتابات التى تم فك رموزها والتنقيبات الطموحة عن الآثار.

(٢٦) Decartes. *Oeuvres*. X p.366

تأكد مرارا أن البحث عن الآثار دفن تحت أكداس مادته الخام. والسيرة الذاتية لجيبون Gibbon شاهدة على القدرات الواهنة لخبراء الآثار الذين جاءوا بعده، والتى حالت دون أن تتوحد بحوثهم الاستكشافية لتصبح كلا متكاملا. إن الاختلاف المعروف بين خبراء الآثار الذين يملكون كل الحقائق لكنهم لا يملكون قصة يجعلونها فى إطارها، وبين الفلاسفة الذين لديهم كل القصص وليس لديهم حقيقة واحدة تشير إلى غياب القصة التى تربط ما بينها، أى دستور، بمعنى قصة خيالية منظومة جيدا مما يعتبر على نطاق واسع خللا فى البحث الآثارى. ومع ذلك فعلى الأقل هناك خبير آثار واحد هو وليام ستكلى William Stukeley قد حاول التوفيق بين الدليل المادى الذى تمخض عنه بحثه وبين قصة أجلّ اقتبسها من الكتاب المقدس. ويسعى كتاب ستكلى Stonebenge (١٧٤٠) إلى التأليف بين وفائه الوطنى وبين المعرفة القديمة والأرثوذوكسية المسيحية فى قصة واحدة شاملة. وحينما يبتكر ستكلى دستور التاريخى الفسيفسائى، وهو نظام لقياس زمن التوراة، يأمل فى التوفيق بين الدليل المادى لـ **Stonehenge**، الذى درس بشكل منهجى وكتب عنه بتفصيل شديد، وبين الأمل الوطنى فى إثبات ذلك على التراب البريطانى، يكتشف أن الديانة الرجولية " شديدة الشبه بالمسيحية". ومثلما هو الحال مع سير توماس براون، وبمقاصد توفيقية مماثلة، يقدم ستكلى دراسته عن **Stonehenge** التى تؤكد أن "الدين نظام واحد قديم قدم الحياة على الأرض" على أن الرغبة فى التوكيد لا تلغى الحاجة إلى الاستكشاف وللكتابة عن هاتيك الاستكشافات بشكل منهجى فى وقت أصبحت فيه مؤخرا روح مذهب الشك شيئا مرموقا"[٢٧]. وبناء على ذلك يقدم ستكلى عدة صفحات فيها أشكال توضيحية وقياسات وصور توضيحية. والذكاء والمعرفة/ الدراية لم تعودا كافيتين لإقناع الجمهور: إن عدة البحث العلمى كلها لابد من أن تدعم أن مسألة ظهرت فى المناخ الفكرى فى فترة ما بعد الكارتيزية.

والضامن لكل القواعد فى عمل ستكلى يصبح بالتدريج عينا خبيرة أكثر من سلطة معترف بها. ومع هذا فالسلطة المعترف بها (والهيئة الموقرة) تحدد ما ستدرب العين نفسها عليه. إن محاولة الإفلات من هذه " الدائرة التفسيرية" تكمن وراء التركيب الجرىء الذى أخذه فيكو Vico فى كتابه سينزا نوفا ***Scinza nuava***

(٢٧) Smart. 'The Horatian Canons of Friendship', in *Works*, iV, p.116

١٧٤٤، وهو عمل أضاف بعدا جديدا لمفهوم الدستور فى القرن الثامن عشر. ويشير فيكو إلى أن الحقائق التاريخية لها صفة مختلفة عن الحقائق العلمية كما أنها تستدعى مهارات مختلفة من القائمين على تفسيرها. وهو يعتقد أنه " دستور عظيم لأساطيرنا". ذلك الذى " ينتسب إلى الرجال بيد أنه مشكوك فى صحته أو غامض، إن الرجال يفسرون على سجيتهم وبناء على طبائعهم الخاصة وعلى عواطفهم وعاداتهم النابعة من ذواتهم". ويبتدئ فيكو استكشافه لهذه الأسطورة" بتكرار الفكرة التقليدية القائلة بأن عالم المعرفة الإنسانية يقسم نفسه إلى مناطق واضحة: عالم الطبيعة الذى خلقه الله ويتحكم فيه، وعالم المجتمعات الإنسانية. فالله عز وجل وحده القادر على معرفة الأول، غير أنه، لأن عالم المجتمع المدنى تدخلت فى إيجاده اليد البشرية بشكل جزئى، فإن المعرفة اليقينية هنا ممكنة لكنها عسيرة. " إن من اليقين أن عالم المجتمع المدنى أوجده البشر ... ولهذا فأساسياته موجودة فى تحويرات العقل البشرى"[٢٨]. ومع ذلك فضعف هذا العقل يجعل النتائج الناجمة عن هكذا استبطان أقل تأكيدا وأقل وضوحا من ما قد يقدمه إلينا رينيه ديكارت Rene Descartes. وعلاوة على هذا يرى فيكو علمه الجديد تاريخا، وبهذه الطريقة يبسط المشروع الكارتيزى للاستبطان المدعوم بالأدلة فوق بناء زمنى وفراغى هائل. إن الفوضى المحتملة فى مجال يراكم الكثير من الذوات Subjectivities المتفرقة تعد بأن تكون هائلة. ورغم ذلك، ما زال فيكو يتحدث، فالنظام الاجتماعى الإنسانى سواء نظر إليه من منظور الزمن وتداعياته وتقلباته أو من المنظور التزامنى أو الآنى للأحداث Synchronically لا يسير كله كيفما اتفق. وهو يتتبع أساسيات متكررة بعينها، فى غاية الفعل ورد الفعل التى يتألف منها التاريخ الإنسانى، هذه الأساسيات هى التى تحدد الأشكال المحتملة للنظام السياسى، والتعبير الاستعارى والإدارة الاقتصادية الناشئة يركز فيكو على المبادئ المحتملة أكثر من الزعماء السياسيين الذين يمثلونها مؤقتا. وهو يسمى هذه المبادئ " دساتير" فالدستور القائم على الترتيب الزمنى للحوادث/ التاريخى" يعين أصول " التاريخ الشامل"، و"الدستور الأسطورى" يظهر البناء الطبقى للعالم القدم من خلال التمثيل الاستعارى للآلهة. ودساتير فيكو تمكنه من تشكيل تاريخ دنيوى فى تأليف فروض موجودة

Bolingbrock , *Historical Writinfs, pp.67,3*(٢٨)

ضمن شكل وسلطة الفروض المنطقية. وفى عمل فيكو هذا يصبح العلم، وليس الأرثوذوكسية، ركيزة الفعل الإنسانى.

لا "دستور" فيكو ولا عمله يقدم تفسيرا إمبريقيا (قائمًا على التجريب والملاحظة) دقيقا للظواهر التى هو بصددها فبينما تمكننا دساتير الدليل التى وضعها المؤرخون وخبراء الآثار من تمحيص الدليل بشىء من الدقة، فإن دساتير فيكو وستكلى تؤدى إلى نفس الحاجة الملحة إلى تجميع هذا الدليل بما هو جدير بالذكر، من أجل اعتبار فكرة أن الدنيا شىء عرضى فكرة مقبولة لدى الفهم الإنسانى. والدستور بالنسبة لهؤلاء الكتاب يصبح من جديد بناء خياليا يرتب الأحداث فى شكل صور يسهل تذكرها.

وعليه فإن آداب القرن الثامن عشر توضح التقارب الكائن بين دساتير عديدة مختلفة. فالدستور المعد لحفظ " الأسطورة الأوجسطية" يأمل فى تنظيم جمهورية الآداب من خلال قائمة انتقائية إلى حد كبير من الأعمال القيمة التى تستحق الاستئثار بالاحترام الدائم من كل ذى لب. إن الدستور العلمى الذى دشنه ديكارت يضع قواعد قياسية فى التوفيق والتحليل والحكم على الدليل المادى المكتوب. وأول هذه الدساتير يقيم سلطته على التحديد، أى حصر القيمة فى عدد صغير من الفقرات المقبولة. والثانى، على العكس من الأول، يسعى حثيثا لتوسيع منطقته. ويعتقد ريتشارد سيمون أن المنهاج "النقدى" لابد له من وضع مبادئ علمية يقوم عليها تحليل الكتاب المقدس. ومابيلون ومونتفاوكن يبحثان فى تاريخ الدليل الوثائقى والمادى الذى لم يكن يعتبر مستحقا للاهتمام من قبل. والتوسع فى المادة التاريخية الخام يدعو إلى زيادة ملائمة فى القدرة على تنظيم هذه المادة. والقصص ذات الهوية الدستورية التى ترأب الصدع بين السلطة المقبولة والدليل الإمبريالى تمدنا بالقدرة على هذا التنظيم. إن الحاجة إلى دليل أكثر إمكانية فى الاعتماد عليه وإلى مدى أوسع للدليل، وإلى تفاصيل أكثر إلزاما عن هذا الدليل، كل ذلك يوافق فهم الدستور Canon الذى كان جاريا فى عالم الأدب والفن خلال السنين الأخيرة من القرن الثامن عشر. ومن هذا المنطلق لم يعد ممكنا تقسيم منطقة الأدب بين القليل من القوى العظمى ذات النفوذ ومناطق أكثر وأكثر تضغط من أجل الاعتراف بها، بينما فى نفس الوقت يصبح الفيصل فى القيمة هو الضمير الإنسانى الذى يكون كسفينة تستقل طلبا لتفعيل الذات فى مجالات التاريخ والثقافة والتراث.

الدستور الأدبى The Literary Canon

يدلى النقد الأدبى بدلوه فى كل التطورات فى المنهاج النقدى المشروح آنفا. الدراسة النصية تحاول أن تتحرك بأسلوب علمى منظم من حل مشاكل التوصيل النصى والإرجاع والتقويم. وتفسير السلطات الوطنية يتبع، فى حالات عدة، مناهج مصممة فعلا من أجل النصوص الكلاسيكية والكتاب المقدس.

وكمثال مشهور، سعى وليام واربيرتون Williom Warburton إلى وضع دساتير للنقد، وهى ما يميز الهواية عن النشاط المتخصص فى تحرير أثر أدبى. وخلال القرن الثامن عشر اعترف جيل جديد من النقاد الأدبيين بضرورة إحياء القالب الذى يحوى آمال وعادات الإدراك عند الجمهور الأصلى لأى فنان، هذا إذا قدر لإنتاج أدبى أن يعيش من جديد لأجل أجيال مستقبلية. إن أعمال روبرت لوث وتوماس وارتون وهيو بلير وصمويل جونسون تأخذ نفس هذا الاتجاه ومع هذا فإلى جانب الجهد المبذول لإعادة بناء المصطلحات الأساسية فإن المسوغات اليومية والمؤسسات الثقافية الخاصة بالماضى تأتى كجهد يبذل لرؤية هذا الماضى كبناء للعقل البشرى. وفى هذا المسعى الذى بدأه كل من فيكو وستكلى تكتسب الأعمال الفنية أهمية كبرى وذلك لأن الشاعر أو الرسام فى عملية الخلق الفنى يعملان بحرية ظاهرية، وكذلك من المحتمل رؤية أعمال فنية (متفرقة) وهى أعمال فنية ليس بمفهوم الدوائر المرعية سياسيا، وهو مفهوم فولتير، ولكن من المحتمل رؤية أعمال فنية ترمز للعقل الخلاق الذى يعمل عبر العصور واللغات والأنواع الأدبية لإبداع النظام الجديد الذى يسميه جوته Weltliterature.

هذه السبل لم تكن مقسمة فى ألمانيا لكى تمكن ونكلمان Winckelmann وهيرود Herder من نسج هذين النوعين من أنواع البحث فى نظام تاريخى موحد. ومن أجل هذين الكاتبين، وكنتيجة حتمية جدًا لفهم جديد للدستورية Canonicity، فقد أصبح المؤلفون الدستوريون مثل هومير وفرجيل مثالا يحتذى ليس فقط بمعنى تحضيضى (كالدوافع إلى تأليف الملحمة أو إنجاز Pietas) ولكن كأوعية النظام من السلوك أو الرموز والعادات التى يمكن إحياؤها من خلال البحث التاريخى والتنقيب الأثرى فضلا عن التحليل الأدبى. أن القالب الشاحب للبناء الجديد الذى أعطى صفة الأسطورة والتفسير الخفى اللذين يعرض لهما كتاب توماس بلاكويل تقص فى حياة وكتابات هومر يخضع للمجال الأكثر جوهرية الذى دشنه ونكلمان

فى فكرته عن معرفة القديم، التى تتحد فيها الأجنحة العلمية والآثارية والأسطورية العملية النقد بشكل غير مسبوق. ومن النص والعالم الذى تصوره كلماته يتأتى بناء ثالث هو المجتمع شبه الوهمى البائد الذى يحتوى عليه العمل الدستورى innuce.

وفى حالة شكسبير فإن المهارة الحاذقة والعاطفة الوطنية والاهتمام بكتابة الأساطير كلها تصبح شيئا واحدا. أعرب نقاد القرن الثامن عشر مرارا عن دهشتهم حين تساءلوا عن الكيفية التى تمكن بها " هذا الرجل الخارق للعادة"(٢٩)، كما يسميه جون دينيس فى عام ١٧١٢، أن يبلغ عنان المشروعية العالمية التى طالبت بها قواعد النقد. ومع ذلك فالغموض والتشويش الذى شاب أعمال شكسبير هدد بقطع الصلة بين التذكار الوطنى وبين الرؤية الوطنية دون مساعدة الأنشطة الإصلاحية للدراسة العلمية. وعلى حد قول لويس ثيوبالد Lewis Theobald فإن شكسبير كان ينزلق كل يوم إلى حالة "الكتاب الأدبى الفاسد" Corrupt Classic "(٣٠). شجع الاتجاه العام لهجر قواعد شكسبير على ما وصفه واربيرتون Warburton عام ١٧٤٧ بأنه حركة البوابين والمدعين حيث اعتبر بعض المحررين أنفسهم كأنهم يواصلون المعركة ضد البربرية التى بدأت مع عصر النهضة. ومع هذا فالأشخاص فى هذا التشبيه للحضارة والبربرية لم تكن لتبقى مستقرة. وإلى حيث كان يأمل واربيرتون أن ينشر شكسبير كدليل لا غبار عليه فى " اللغة الأم"، اختطفه هيردر Herder من القاعدة Salon إلى الغابة. وإذا كان ثمة رجلٌ قادر على أن يخلب ألبابنا بتلك الصورة الهائلة لشخص " جالس عند قمة تل صخرية والعاصفة والإعصار والبحر الهائج عند قدميه وشعاع من السماء فوق رأسه"، فهذا الرجل هو شكسبير. وهكذا يصبح شكسبير فى كتابات هيردر واسطة من وسائط البحث النقدى عن رموز المجتمع المدنى الذى بدأ مع مجيء فيكو.

أضحت مركزية شكسبير الجديدة معيارا للحكم على كل نوع شعرى ونقدى متبحر يظهر على الساحة أكثر وضوحا مع تقدم العصر. فشكسبير يدعم خزانة الأدب الوطنى التى جاءت بعد " Gothic" أكثر من المبادئ الكلاسيكية فى التأليف. وشكسبير آخر يمزق المناطق الأدبية المتفرقة وينذر بمجيء فن متبحر

---

(٢٩) Richard Simon, *Histoire Critique du Vieux Testament* (Rotterdam. 1685. repe. Frankfurt, 1967). P.I

(٣٠) Diary of *john Evelyn* ed. William Bray (4 vols. London, 1879). P.411

وذى شعبية وخلاق ونقدى فى آن. هذا الفن فن ساذج وصادق كما أنه حديث إلى أبعد حد. وفى عام ١٧٩٧ امتدح نوفالس Novalis الحذق الناجم عن دراية وخبرة الذى جعل ترجمة أ. و. سكليجل A. W. Schlegel " دستورا أكثر امتيازا بالنسبة للمتفرج المتبحر"(٣١)، الذى هو قالب خلاق فى الشعر الحديث الذى هو فى حد ذاته ترجمة/تحويل. وفى بريطانيا تأمل نشرة واربيرتون فى استخدام المؤلف كوسيلة اختبار " لدساتير النقد الأدبى" العلمية التى ترس معايير واضحة للتعليق التقويمى على مؤلف حديث. واربيرتون لا يمدنا فى الحقيقة بهذه الدساتير لكنه يزودنا بإيضاحات حول وظائفها. وهو يدرك أن هذه الدساتير سوف تستثير حالة من النقد النصى بإعلانه المبادئ " العلمية" للمنهاج التحريرى علاوة على الإرشاد العملى فى تحرير/ نشر شكسبير بشكل خاص. وهو يحدوه الأمل فى كبح جماح "غضب التصحيح" الذى بدأه سير توماس هانمر Sir Thomas Hammer فى طبعته لعام ١٧٤٤ عن شكسبير، إن صياغة القواعد العامة ووضع حدود المجال الملائم للمحرر سيعطى بدوره هيئة جديدة لجهود المحرر النصى. على أن هذا لا يستنزف حدود طموح واربيرتون. وهو كذلك يستشهد بشكسبير باعتباره " مقياسا أو معيارا يحتج به" فى خضم أمواج التطور اللغوى، وهو يذهب إلى أبعد من ذلك، فهو يستنزل معايير من نوع مختلف تماما عندما يصف شكسبير آخر، وهو شكسبير الذى تسرق فخامته الأضواء من كل ما حولها"(٣٢). ولا عجب فى أن يعرض توماس إدواردز Thomas Edwards، الذى ظهر كتابه ملحقًا لطبعته السيد واربيرتون ١٧٤٨ **A Supplement to Mr Warburton's Edition 1748** بعد عام من ظهور كتاب واربيرتون، دساتيره العلمية للتهكم المستغرق عند إعلانه عن قائمة ساخرة لخمسة وعشرين دستورا مقابلا. ففحوى "دساتير" إدوارد أن سمو المؤلف شق طريقًا من بين مصطلحات المحرر الذى يستبدلها " بكلمات عويصة إلى أقصى حد" وذلك عندما يواجه " فقرة" صعبة". إن النزاع بين واربيرتون وإدواردز يشير إلى انقسامات عميقة فى منطقة الآداب. فإدواردز يستنكر، مثلا، ما يراه عجرفة فى تقديم مؤلف حديث وطنى إلى الجمهور وهو متلفع بعدة تفسيرية تكون دائما مقترنة بالقديم. وكما يرى هو ذلك، فتأويلات

---

(٣١) Butterfield, 'Delays'; Momigliano, *Historiography pp.1-55*

(٣٢) Montfaucon, *Antiquity* I, Perface

واربيرتون لا تنفذ مقصده المعلن بخصوص مساعدة القارئ على فهم لغة شكسبير. إن تأويلاته تبدو كأن المقصود منها " ليس إيضاح المعنى الذى يقصده المؤلف بقدر عرض معرفة الناقد". ودساتير واربيرتون تعرض " للمعنى العام" الخاص بالمؤلف وذلك عن طريق التنبيه بشكل تفصيلى إلى "المصدر الذى أخذت منه كل استعارة أو إشارة". وعلى الرغم من أن عمل إدوردز له نفس التأثير الذى لـ Lower de force البليغ، فإن دلالته الكبرى... وهى أن الدستور الوطنى لا يمكنه أن يكون منفصلا بذاته لأجل محررين نصيين متخصصين ولا حتى لأجل الوصاة على الاستخدام الوطنى الذين يحكمون أنفسهم بأنفسهم – تصبح مثار جدل رئيسى بين كتاب جاءوا فيما بعد.

ساموبل جونسون، وهو واحد من أهم من جاءوا بعد واربيرتون، يتعامل مع مشكلة القيمة الدستورية الشكسبيرية بطريقة أكثر تعقيدا من واربيرتون أو إدواردز. إن تأسيس دستور محلى يستدعى اعترافا بالاهتمامات المتشابكة التى تميل حتما إلى مؤلف حديث ذى قيمة. وعليه فإن كتاب جونسون **مقدمة لمسرحيات وليام شكسبير** ١٧٦٥ تصف لنا شكسبير قادرا على إرضاء تقليديى الكلاسيكية الجديدة والواقعيين الجدد والمؤرخين والأخلاقيين بدستور متنوع تنوع الواقع نفسه. ويؤكد جونسون أن شكسبير مؤلف " رأى بأم عينيه" و" قدم لنا الصورة التى رآها دون أن يضعفها أو يشوهها تدخل أى رأى آخر". فدراما شكسبير " ليس فيها أبطال"، ولكنها تقدم " مشاهد يستطيع من خلالها الناسك أن يقدر مسوغات الحياة، بأسلوب يسميه جونسون " مرآة الحياة ". وعلاوة على ذلك فإن قانونية/صحة عمل شكسبير تدعو إلى تعليق قواعد النقد " فى صالح " اللجوء المستمر من النقد للطبيعة"(٣٣). باختصار، يعد جونسون شكسبير لنظام عالم ما بعد الكارتيزية.

ومن الواضح أن جونسون ليس لديه النية فى هجرة قائمة القواعد والنماذج والقانون القياسى الموضوع فى "الطبيعة الثانية" لدستور إنسانى. ومع ذلك فهو يعرف أن من يرد أن يفهم شكسبير عليه أن يفهم إنجلترا التى عاش فيها شكسبير. عليه أن يفهم نظراتها المختلفة للتراجيديا والكوميديا أو أى حديث مهذب مقصود. إن المؤلف الدستورى دستورى جزئيا لأنه بإمكانه أن يحمل الأزمات المتكررة فى الحياة المدنية والخاصة بسلطة الرؤية التخيلية. ولكن لكى نفهم أن المؤلف يتطلب

(٣٣) المصدر نفسه

تماما الإلمام بحالة العصر الذى عاش فيه وبالفرص المتاحة له... علينا أن نكتشف الأدوات فضلا عن التأكد من دقة الصنعة ومعرفة إلى أى حد تنتسب إلى القوى الأصلية وإلى أى حد صادفت العون". والتعرف على الدليل التاريخى أو القائم على سيرة حياة إنسان يتطلب ناقدا يضع على الرف الإجحاف التقليدى المقنع بقناع المبادئ العامة. " لم تكن التراجيديا فى العصر الإليزابيثى "قصيدة" أسمى أو أرفع من الكوميديا" وكانت قواعد القدماء يعرف عنها أنها قليلة رغم ذلك " ورغم ذلك فهذه النظرة التاريخية الثاقبة – حقيقة أن شكسبير يحكم عليه بناء على المعايير المعمول بها خلال حياته فقط" – لا تسقط الاستثمار الأسطورى لذلك النوع الذى صنعه جونسون عند وصفه لمؤلف، مثل آدم الثانى، ألف " شعرا دراميا عندما كان العالم مفتوحا أمامه"(٣٤).

وانسلاخ شكسبير من جوزيف المتروك إلى آدم الثانى يشكل جزءا من جهد أشمل لتوسيع مجموعة " المرتبة الأولى" إلى ما وراء الحدود القائمة والمراتب الراسخة. إن الرغبة فى فهم شروط القدرة الإبداعية عند شكسبير تدعم الجهد المبذول لاستكشاف مناشئ نصوص شعرية " بدائية"، أخرى. وعلى سبيل المثال يخبر لوث Lowth فى كتابه **محاضرات فى الشعر المقدس عند العبريين** (طبع باللاتينية ١٧٥٣) جمهور أوكسفورد أنهم إذا أرادوا اكتشاف الشعر" فى بدايته الأولى" فإن عليهم أن يدرسوا دستور الشعر العبرى المكتشف فى سفر الوصية الأولى.

إن قدم هذه الكتابات لا يشكل فقط عائقا رئيسيا لاعتبارات عديدة، وإنما أسلوب الحياة الحديث والتفكير الذى كان سائدا آنذاك سيوجد بالكلية مختلفا عن عاداتنا وتقاليدنا، ولذلك فهناك خطر داهم يكمن فى النظر إليهم من زاوية غير ملائمة وتقديرهم تقديرا جزافيا اعتمادا على معاييرنا نحن، لئلا نحكم عليهم حكما خاطئا"(٣٥).

تعطى عناوين فصول لوث فكرة عن نيته فى التغلب على مثل هذه المفاهيم الخاطئة. فهناك فصل يعلن أن " أغنية سولومون ليست دراما بالمعنى المألوف"،

---

(٣٤) المصدر نفسه

(٣٥) Stukeley, *Stonehenge, preface p.2*

وفصل آخر يقول : إن " قصيدة جوب ليست دراما كاملة". ومع ذلك فكلا العملين "راق وعلى أعلى درجة من درجات الانسجام والفخامة"، ويضيف بأسف "والغموض كذلك". إن أفضل وسيلة لتسود قصيدة بهذه الكآبة المفرطة أن تزيل الحواجز بين الجمهور الأصيل ومن تلاه من المعاصرين. وعلى الأخير أن يذوب فى الأول و" بكلمة واحدة... يرى كل شيء بعينين (عينى الأول) ويقدر الأشياء بناء على آرائه". وهنا يصف لوث كيف ينتهك كتاب جوب المعايير الأرسطية المتبلورة فى مسرحية أوديب **Oedipus** لسوفوكليس Sophocles. وقياس الأول عن طريق الأخير يعنى السماح للاحتمالات العارضة لثقافة شخص نبيل بأن تمنع تلقى عمل يشغل " مكانة" بارزة وظاهرة للعيان فى أعلى مرتبة من مراتب الشعر العبرى"(٣٦).

تؤذن صياغة لوث بتحول سيطرأ على الأمثلة النقدية الجديرة بالاحتذاء والتى تعين على فهم الدستورى Canonical من "النموذجى" وحتى "الإبداعى". ويبدو التلقى وإعادة البناء أكثر أهمية من الحكم، ولفهم هذين (الاصطلاحين) لابد للنقاد أن "يصبحوا كالكتاب أنفسهم"(٣٧).

وستظهر تطورات المستقبل أن هذه النظرة للنقد الأدبى ستدفع به أكثر وأكثر نحو العمل الذى يختاره للبحث إلى الحد الذى يهدد عنده النقد كنشاط قضائى بالتوقف. ويؤكد لوث على القيمة فائقة الأهمية للأعمال التى يختارها للتحليل. ومع ذلك فأسبقيته، كناقد وكمسيحى، تحولت بصورة مؤثرة من التقييم إلى التلقى، ومن الحكم إلى الفهم. فإذا أسيء فهم الأسلوب الذى تبنى به النصوص القديمة معانيها فدعم هذه النصوص، عن طريق اللجوء إلى دساتير لم يكن ليعرفها من ألفوا هذه النصوص، يكون عديم الجدوى. إن الخيط المشترك الذى يربط النصوص الدستورية ببعضها البعض، وهو الرأى القائل بأن كلا منها يمثل إقليما محددا فى إمبراطورية واحدة، هو الشيء الذى يعلل للجهد الذى جاء أقل من الجهد المطلوب للكشف عن الصفات الأكبر للعالم الذى أتى بها. إن رؤية **جوب** كتاريخ شعرى، وهى قصة على أساس من الحقيقة، ومع ذلك فهى فى ذات الوقت تمثل كل " الجماليات الشعرية"، وتشتمل على تحولات رئيسية فى المنهاج النقدى. إن كتاب

---

(٣٦) Vico, *Opera p.455*

(٣٧) Dennis, *Critical Works*. II p.16

جوب لن يضمن قبول دساتير التأليف الأدبى الغربى فلا هو ملحمة بالشكل المألوف ولا هو تراجيديا/ مأساة تقليدية. وكذلك هو لا يتلاءم مع مبادئ المجتمع "المتحضر" الحديث. وفهم عالم جوب يعنى تعديل النقد إلى الحد الذى يتحول عنده إلى علم دراسة الإنسان والبشرية أكثر منه مبدءا قضائيا. إن جوب يدل على الأصول السرية لتاريخ جاءت فيه الجماليات الشعرية" بشكل عفوى لحضارة شعرية مبكرة. واتصاله المتجدد مع تاريخه الأصلى يبشر بإطلاق القدرات التى انطفأت جذوتها نتيجة " للتكرار المفرط للأصناف (الطبقات) الأكاديمية.

لم يعد النقد الأدبى يرضى بالحال محدد السبب للبحث الديكارتى. وبدلاً من ذلك، بالنسبة للنقاد والأدبيين، فالعمل الدستورى الذى ينظر إليه على أنه صنعة الأقدمين من ثقافة بائدة غامضة اتخذت صفات أسطورية. إن إقليم الآداب يتطلع بحسد وبشكل مضطرد إلى وحدة خيالية حيث، وكما يراها هيو بلير Hugh Blair، " كل الذى نسميه الآن آدابا... كان مؤتلفا فى كتلة واحدة. وفى مثل هذه الظروف التى يشار إليها دائما على أنها " البدائى " كان التاريخ والفصاحة والشعر شيئا واحدا "[٣٨]. وهومر وبلاد اليونان، يونان كل الشعراء والعوالم، يلخصان هذه الرؤية للوحدة الأسطورية. والاختلاف بين روما الإقليمية واليونان النظامية يميز التغير المفاجئ الذى يفصل بين الدساتير العلمية لأواخر القرن السابع عشر عن الدساتير الأسطورية لقرن تال.

ويرى توماس بلاكويل كتابات هومر خارجة من نقطة الاتصال حيث "البدايات الصعبة والاهتمامات المهزوزة "تتصل ببعضها فى حياة مدنية أكثر تناغما. ويونان بلاكويل هى بناء وهمى وأرض أسطورية غير مفككة مخلوقة منذ عهد هومر وثوسدس Thusydides وهيرودوت Heradotus. وحينما يعيد إليوت بناء إنجلترا القرن السابع عشر منذ عهد لانسيلوت أندروز Lancelat Andrewes وجون دن John Dome، فإن بلاكويل يتحدث عن مكان " حيث الطبيعة لا تعوقها أى من عملياتها، وليست هناك قاعدة أو وصفة أخذت على عاتقها ضبط الهيام والحماسة "[٣٩].

---

(٣٨) Smith, *Eighteenth- Century Essays p.80*

(٣٩) *p.96* المصدر نفسه

إن الدافع وراء شرح الأدب الإغريقى كـأرض مخططـة لعـالم الوحـدة، الأسطورى أثمر جل نتائجه فى ألمانيا. ومع ذلك فألمانيا هـى كـذلك البلـد الـذى وصلت فيه دراسة الثقافة/ الحضارة القديمة وتاريخ الفن إلى آفاق جديدة من المهارة والحذق العلميين. وونكلمان الذى هو أفضل الجميع يجمع ما بين هـذين النـشاطين المنفصلين ظاهريا. إن كثيرا مما قد يبدو لنا مثاليا كان شيئا عاديا بيـنهم... وكـل بلاد اليونان يمكن أن نطلق عليها باستحقاق اسم أرض الفن". ويقيس ونكلمان الثراء القديم بالخواء الحديث قائلا بأسى "إننا ليس لدينا دستورا أو قاعدة" للجمـال يمكـن بالاستناد عليها، وهذا رأى يوريبيدس Euripides، أن نحكم علـى القـبح، ولهـذا السبب نحن نختلف حول ما هو جميل تماما كما نختلف حول ما هو جيد حقا"(٤٠).

وعند هذه النقطة، لم يعد دستور الفن الكلاسـيكى يمثـل معيـارا لقيـاس الحضارة العامة، لكنه بدلا من ذلك يسجل عمق الخسارة المعاصـرة. إن اسـترداد الدليل المادى للقديم، ومشاهدة وجودها بعيوننا وتصنف هذه الحضارة وأخيـرا حـل طلاسمها هذا يعنى التقييد بنوع من الترميم الميتافيزيقى، وذلك طبقا لما توصل إليـه ونكلمان ومن جاءوا بعده.

والمفردات المتفرقة فى فن النحت الإغريقى، فى نظـر ونكلمـان، تـشكل دستورا هللينيا Hellenic مؤلفا بشكل مقصود من أجل أن تطبق الأجيـال التاليـة. "هناك طريقة واحدة يستطيع بها المحدثون أن يكونوا عظماء وربمـا لا مثيـل لهـم وهى محاكاة القدماء"(٤١) على حد قول ونكلمان. إن التعليق الحماسى الذى يعلن بـه ونكلمان اكتشافاته العلمية يميز جوازه من التاريخ إلى تأليف الأساطير. والأسـطورة الكلاسيكية الجديدة لحضارة محفوظة فى جوهر الـسلطات العامـة تتقهقـر أمـام الأسطورة الرومانية التى ترى الثقافات قاطبة مفعمة برموز ومؤسسات وطموحـات الإبداع الجماعى المكثف. وعلاوة على ذلك فمن ذا الذى سوف تصل بـه الجـرأة للفصل بين هذه الثقافات؟ وكما يشير هيردر، إذا كان بنو البشر محكوم عليهم قـدرا بالتطور على شكل سلسلة من المشاهد فى الثقافة والعادات"(٤٢)، فعندئذ يصبح مـن غير الضرورى معرفة ما إذا كان عصر لويس الرابع عشر Louis XIV هو الذى

(٤٠) Herder, *Werke*, II *p.238*

(٤١) Novalis, *Schriften* IV *p.237*

(٤٢) Warburron, 'Perface' pp.101,100,110,97

أسهم أكثر فى التطور الإنسانى ككل أم فاليريوس ماكسيمينوس Valerius Maximinus. النقاد يعودون إلى الفترات التاريخية التقليدية للبحث عن التطبيق أكثر من الحكم، بينما تصبح القواعد الفرنسية مشايعات ألمانية، وهى أساليب لتقصى الفجوة بين العالمين القديم والحديث.

إن مثل هذا البناء للعمل النقدى يعمل على دمج الإقليمين/ المنطقتين المنفصلتين للإبداع والنقد والأنواع المهنية للفنان والناقد، وحتى الفاصل العملى بين الدستورى وغير الدستورى يتلاشى فى الضمير الإبداعى. وكما يقول نوفالس:

إنه لمن الخطأ الجسيم الاعتقاد بأن هناك شيئا اسمه عوالم قديمة. إن القديم لم يبدأ فى المجىء إلى الوجود إلا فى الوقت الحاضر. وهذا يتأتى من خلال عينى الفنان وروحه. وآثار العالم القديم هى وحدها الباعث الخاص على إبداعنا للقديم. فلم يبن القديم بالأيدى... العقل هو الذى يصنعه بمساعدة العين، فالصخرة المنحوتة ما هى إلا كتلة لا تكتسب معنى إلا عندما تخضبها فكرة القديم.

وعندما يصبح الدستور هو الطريقة المميزة فى رؤية الأشياء بدلا من قائمة الأشياء المميزة، فمن الممكن عندئذ أن يصبح أى شىء دستوريا، ومن ثم يستطيع نوفالس أن يستودع مذكراته اليومية اعتقاده بأن الحكاية الخيالية هى عماد دستور الشعر بأسره – كل شىء شعرى لابد له من أن يشابه حكاية خيالية. وأخيرا ولكى يأتى إلى النتيجة القاطعة لهذا الجدل المنطقى يتحدث نوفالس عن "كائن بشرى دستورى حقا" وهو الإنسان الذى " يجب أن تكون حياته حياة "رمزية كلها"(٤٣).

ولكن هل بشر خروج" هذا الكائن البشرى الدستورى" باختفاء دستور الأعمال القيمة؟ تجيبنا على هذا السؤال فقرة مشهورة من كتاب جان جاك روسو Rousseau، الاعترافات حيث تقول إن هذه ليست هى القضية. وقد لاحظنا أن "الآداب الجيدة" فى نظر ديكارت لا يمكنها أن تظل مصدرا للمعرفة الصافية والجلية. ومع ذلك فذكريات روسو عن قراءاته فى طفولته تبرهن أن جمهورية/ دولة الآداب التقليدية استطاعت أن تستحث الوفاء المدنى لمراهق إقليمى. وفى الصفحة الافتتاحية فى كتابه الاعترافات يصف روسو ثقافته فى القراءة منذ انغماسه الحائر وغير المقتنع فى الرومانسية إلى أن أسرة الأدب الدستورى فيقول:

(٤٣) المصدر نفسه pp.29-8

ألهمنى شخصه المثالى، فهو دائما مشغوف بروما وأثينا ودائما يحيا مع رجالاتها العظام، إنه مواطن ولد فى جمهورية وهو ابن لرجل كان حبه لوطنه أشد عواطفه. اعتقدت أننى إما إغريقيا أو رومانيا. أصبحت ذلك الشخص الذى قرأت عن حياته. إن تفاصيل السلوك الجسور الثابت الذى هزنى جعل بصرى قويا وصوتى ثابتا. وفى أحد الأيام كنت جالسا عند الطاولة وبينما كنت أسرد مغامرات سكايفولا Scaevola كان كل الموجودين خائفين من أن أتمادى أكثر فأضع يدى على الموقد محاكاة "له"(٤٤).

والدستور فى نظر روسو ليس معينا للمعرفة الكامنة بقدر ما هو مجموعة من الأدوار المتاحة لكيان حديث وبناء عليه فهو كيان مسرحى. وبينما يقرأ روسو أكثر وأكثر عن الحكايات الدستورية والشخصيات الرئيسية فى العالم القديم فإنه يجد فيها شذرات متفرقة كامنة من شخصيته هو، شخصيته التى تحيل الـ Exempla الكلاسيكية إلى مغامرات" رومانسية". ومع ذلك فهو ليس الشخص الوحيد فى ذلك. فالصفة الدستورية لـ الاعترافات نفسها تؤكد الأهمية الدائمة للقديم بالنسبة لجمهور حساس لدرجة أن يستطيع أن يستوعب بناء كيانها بالانغماس فى أمثلتها الموحية، وبإزالة الحدود بين الفن والحياة تستطيع الأعمال الدستورية المستوعبة حديثا أن توسع الكيان الحديثة. وروسو ببساطة لا يقرأ فقط عن أبطال روما القديمة لكنه يشارك فى أفعالهم، بل ويخلب ألباب جمهوره بأدائه. وبعد إعادة تخصيص الدستور القديم بدرجة روسو فى صياغة شخصية متحمسة متقلبة. ونفس الشخصية التى لا يمكن التكهن بها إلى حد بعيد تدعم كتاب المقدمة لـوردزورث وكتاب ***Wilbelm Meister*** لجوته. ومع هذا فحضور ملتون فى وردزورث، وهما نموذجا الخطابة القديمة التى ألهمت روسو فى أعماله، والإلهام الذى تعطيه مسرحية هاملت لشكسبير لبطل جوته، كل ذلك يؤكد أن فن الشعر الأوربى الحديث لم يحل أسلافه إلى التقاعد. وبدلا من ذلك وحدهم فى الأرض الممهدة للمجتمع الإنسانى الدستورى الذى رسمه الجيل الجديد من خيالات الفنان. ويصبح الدستور الأدبى بالنسبة لفنانين مثل شلر Schiller وبليك Blake وشاتوبرياند Chateaubriand قوة مجددة وكذلك محافظة على القديم، قوة تضم ليس فقط أفضل أعمال من الماضى لكنها أيضا تضم آمال تصورية عن المستقبل لجيل من الأجيال. وبهذا الأسلوب تضيق

(٤٤) المصدر نفسه.

الشقة كثيرا بين الدستور الأدبى ورواده المقدسين فى وقت مــن أوقــات الهرطقــة المفرطة، وهذا من ظاهر التناقض.

الفصل السادس والعشرون

الأدب والفلسفة

بقلم : سوزان مانتج

الأدب والفلسفة

يتعين على من يكتب فى الفن حاليا، أو حتى يجادل فيه، أن يكون ملما بما أنجزته الفلسفة ولا تزال تنجزه حتى يومنا هذا.

(جوته: مبادئ وتأملات)

كانت الكتابات الفلسفية فى القرن الثامن عشر فى متناول القارئ، ففى عام ١٧١١ أعرب جوزيف أديسون عن مكنون نفسه، إذ قال: "لقد حققت طموحى أن يقال إننى أخرجت الفلسفة من الحجرات والمكتبات ومن المدارس والجامعات لتعيش بين الناس فى النوادى والمنتديات وعلى طاولة الشاى وفى المقاهى (سبكتاتر، العدد الأول)[١].

وتبع خطاه الفلاسفة فى منتصف القرن الثامن عشر فى ثقتهم المتبادلة بينهم وبين قرائهم، فلم تصبح الفلسفة مهنة متخصصة بلا رجعة، حتى نشر كتاب كانت **نقد العقل الخالص** (١٧٨١)، حيث إن مجمل لغة القرن الثامن عشر لم تتشعب إلى رطانة متخصصة ومنغلقة على نفسها (هذا إذا لم تكن غامضة ومغلقة على الفهم) مثل الرطانات تتسم بها مختلف أنواع العلوم فى العصر الحديث: فالعلماء وفلاسفة الطبيعة وفلاسفة الأخلاق وأصحاب نظرية المعرفة واللاهوتيون ونقاد الأدب جميعا وصفوا الخبرة الإنسانية بفهم راق وبنفس الطريقة، وكانت لغتهم "أدبية" بكل ما تعنيه الكلمة اليوم. وفى السيرة الذاتية المطبوعة بعد وفاته كتب ديفيد هيوم "كان ولعى بالأدب العاطفة التى سيطرت على حياتى" ("حياتى الخاصة"، حوارات)، ولكن هذا التركيب سهل الفهم لم يتأت تلقائيا أو دون جهد، فلقد تصدى هيوم طوال حياته فى كتاباته لمشكلات المزواجة بين التعبير والتجسيد والشكل والمضمون، وهى محاور أساسية فى الفلسفة والأدب والنقد فى تلك الفترة عموما. كتب هيوم فى فترة مبكرة من حياته إلى فرانس هتشسن يصف القوى المضادة التى تتنازعه بين الجمالى والتحليلى، وذلك فى استعارة تصويرية كما يلى:

Werke, XII p.490(١)

هناك عدة طرق لفحص العقل والجسد. فقد ينظر المرء إليهما نظرة عالم التشريح أو الرسام، إما ليكتشف أدق أسراره وأساسياته أو ليصف جمال ورشاقة أدائه، ويخيل إلى أنه من المستحيل المزج بين الرأيين، فعندما تنزع الجلد؛ لتكشف عن كل أجزاء الجسد الدقيقة، سيظهر شيء ما زهيد، لم يؤخذ في الاعتبار وحتى فى أقصى درجات توخى الدقة. ولن تستطيع أبدا أن تجعل هذا الجسد رشيقا وخلابا ما لم تكسُ أجزاءه لحما وجلدا، فلا يبدو منه إلا شكله الظاهرى فحسب. يستطيع عالم التشريح أن يسدى النصح للرسام والنحات كما يستطيع الميتافيزيقى مساعدة عالم الأخلاق، إلا أننى لا أستطيع بسهولة استيعاب فكرة اشتراك هذين الشخصين فى نفس العمل. (*Letters*).

يبدو من وضع هيوم عالم التشريح مقابل الرسام أن الفيلسوف والناقد الأدبى يقفان والفنان على طرفى نقيض. ومع ذلك فقد كان هدف الكتابة فى القرن الثامن عشر معرفة تلك الحقائق المتناقضة حيال الإنسان ومحاولة إيضاحها فى آن لإيجاد تسجيل دائم وتعبير قادر على المواءمة بين هذين النقيضين. وفى أحسن حالاتها توظف الفلسفة والأدب والنقد كل الطاقات الإنسانية، من المنطق المجرد إلى البداهة، فى محاولة لإيجاد لغة قريبة من الواقع، ولتقييم الحياة تقييما عادلا والتفرقة بين " عالم التشريح" والرسام"، وإمكانية جمعهما فى "الكتابة"، وحد هيوم اهتمامات كل من الفلسفة والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر.

المنهج التجريبى:

عندما زكى فولتير الفلسفة الإنجليزية المعاصرة لمواطنيه الفرنسيين فى الرسائل الفلسفية توصل إلى علاقة تشابه، وكانت وجهة نظره مشابهة لوجهة نظر هيوم فى ظاهرها وجوهرها. قال فولتير: " لقد شرح لوك الفهم البشرى للإنسانية كما يشرح عالم التشريح الماهر ميكانيكية الجسم البشرى"(٢). وحول المنهج التجريبى الفلاسفة والنقاد إلى علماء فى الطبيعة البشرية، وأتاحت لغة التشبيه والاستعارة إمكانية المزج بين وظيفة عالم التشريح والرسام من خلال مرونتها وغزارة بدائلها. كانت " الفلسفة الطبيعية" – العلم المادى – أول وأهم إنجازات المنهج التجريبى، وكان إسحاق نيوتن أعظم عالم تشريح للعالم الطبيعى

---

(٢) Letters philosophiques, I p.168

لإماطته اللثام عن أدق قوانين وقواعد الجاذبية الأرضية وعلم البصريات. وعلى الرغم من ارتياب ألكسندر بوب فى قدرة العلم المادى على الإجابة على كل الأسئلة، وكذلك سخريته فى مقال فى الإنسان من أولئك الذين رفعوا نيوتن إلى مرتبة نصف إله، فإنه فى تقييمه لنيوتن احتفل بأهمية هذا العالم الجليل الذى أحدث ثورة فى الفهم المعاصر للكون:

الطبيعة وقوانين الطبيعة استقرت فى جب سحيق حتى خلق الله نيوتن فأنار الطريق.

أثمرت اكتشافات نيوتن قناعة عامة بإمكانية التنبؤ بسير الأحداث والتحكم فى الطبيعة فكل نظرياتها العامة مستقاة من الملاحظة الدقيقة.

فى هذه الفلسفة يُستدل على فرضيات معينة من الظواهر ثم تُؤكد بالاستنتاج... يكفى أن الجاذبية الأرضية حقيقة لا مراء فيها وتعمل طبقا للقوانين التى أشرنا إليها وتفسر حركة جميع الأجرام السماوية وكذلك البحار (*Principia*, ed. Thayer).

فنيوتن الفيلسوف الذى آمن بالتجريب لم ير تعارضا بين الفيزيائى والميتافيزيقى، وعالم الميكانيكا والمبدع، فيمكن لمنهج واحد ولغة واحدة – نظريا – تسجيل كل ما يمكن للإنسان معرفته عن العوامل الداخلية والخارجية. كان هذا افتراضا متفائلا عند لوك وهيوم ومن تلاهما من علماء التجريب الذين سلموا بعدم إمكانية معرفة كل شىء أو التأكد منه، لكنهم رأوا أن كل شىء استطاع عالمهم معرفته نتيجة للحاجة ومن خلال الدليل القائم على مبدأ التجريب. لم يكن نيوتن أو لوك ماديا، إذ اعتقد نيوتن أن جوهر الكون روحانى أكثر منه مادى أما لوك فأوضح فى **مقال فى الفهم الإنسانى** أن بحثه لا يتسع ليشمل "التأمل فى جوهر العقل ومكوناته أو فى منشئه المادى أو الروحانى".

أدرك لوك، كما رأى فولتير، إمكانية تطبيق مناهج نيوتن على الفهم البشرى، وقواعد الطبيعة البشرية، فرفضت نظريته المعرفية التجريبية فكرة الوجود الفطرى المسبق للأفكار فى عقل الإنسان، وأيدت فكرة تراكم المعلومات فى العقل الإنسانى من خلال الحواس.

رأى لوك أن العقل لحظة الميلاد كالصفحة البيضاء، *a tabula rasa*، التى لم يكتب عليها شىء، وتؤثر الأشياء والأحداث فى العالم الخارجى على ذلك

الكتاب الخالى من خلال الانطباعات التى تتركها على الحواس، ومن ثم على العقل. ومن خلال هذه المعلومات يكوّن العقل " أفكار" الإحساس والتأمل، التى قد تكون بسيطة أو معقدة أو مجردة. " وعلى هذا النحو تتكون كل "أفكاره" العامة، وهذا يبين قوة العقل البشرى وطريقة أدائه التى تجعله يتعامل مع العالم المادى والفكر بنفس الكفاءة". (Essay, II).

يذكر كتاب لوك **مقال فى الفهم الإنسانى** ثلاثة أنواع من المعرفة بالعالم. أولها طريقة التجريب الحسية، ومن خلالها تصطدم الأفكار عن الأشياء فى العالم الخارجى بالحواس لتشكل فى العقل معرفتنا بالواقع. والطريقة الثانية البرهنة، حيث نقتنع، على سبيل المثال، بوجود الله من خلال تجميع الأدلة العقلية والحسية. والبداهة هى طريقة الإدراك الثالثة وهى الأسمى، تمكننا من التعرف على ذواتنا، والتأكد من وجودنا. لم يجد لوك أى تعارض أو تصادم بين تلك المصادر، فكلها تمتزج فى تناغم لإكمال صورة العالم فى أجلى معانيه. فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر وفى فرنسا بشكل متزايد، وبدرجة أقل فى ألمانيا، قاد منهج لوك التجريبى وخاصة النوع الأول من الفهم الإنسانى أهداف ومناهج النقد الأدبى(٣). فعلى سبيل المثال يطبق صمويل جونسون امتحان الخبرة على ما كان يعتبر خطأ شكسبير فى تقديم الدراما المختلطة (بالمزج بين الكوميدى والمأسوى): " إن هذا التصرف المناقض لقوانين النقد سيجاز فيما بعد، لكن هنا على الدوام نداء صريح من النقد للطبيعة" (Preface to Shakespeare, Yale edn, VII)

كذلك فسر إدموند بيرك " أفكارنا" عن السامى والجميل بوصفها "انطباعات" تطبعها مظاهر الطبيعة الخارجية على حواسنا.

فيما بعد بدأت مؤثرات الخيال الداخلية المرتبطة بالبداهة تتخذ أهمية حوّلت لغة النقد إلى تقصٍ وأحكام أشبه بالشكل الثالث من أشكال المعرفة عند لوك. و"اليقين الحدسى" (IV, 10) عند لوك فى الوجود اللامادى لله لا يبعد كثيرا عن اكتشاف وليام بليك لله فى عبقرية التخيل داخل الذات، أو رأى كولريدج فى الخيال الأولىّ أنه : " تكرار" فى العقل المحدود لعملية الخلق المستمر فى الأنا

(٣) انظر ch. 28(ii)

اللامحدودة"(٤) والاختلاف بين المعرفة الحسية والمعرفة الحدسية – "العبقرية الشعرية لويليام بليك التى تسمى روح النبوءة" – هو أحد طرق وصف السبيل الذى سلكه النقد الأدبى على مدى القرن الثامن عشر.

أصبح منهج لوك التجريبى الذى ارتكز على افتراض أولى بوجود عالم خارجى يدرك من خلال الحواس، نقطة البدء لمعظم المفكرين البريطانيين فى الطبيعة الإنسانية فى القرن الثامن عشر، لكن المنهج لم يدعم الافتراض المسبق، مما أثار هجوما مستمرا من زملائهم الفلاسفة. فإذا كانت كل معرفتنا نابعة من إدراك حواسنا فكيف يتأتى لنا إدراك وجود ما لا تدركه الحواس؟ أدى هذا التساؤل المحير إلى مثالية الأسقف بيركلى من ناحية، وإلى مذهب الشك عند هيوم من ناحية أخرى، وتعمق تأثيره على الأدب والنقد فى القرن الثامن عشر حتى بزوغ النسبية فى جماليات العاطفة والاستجابة فى منتصف القرن (انظر أدناه الفصل ٢٧) ثم، مذهب الذاتية الذى وجد أبلغ تعبير عنه فى قصيدة كولريدج **الاكتئاب: قصيدة** عام ١٨٠٢.

يا سيدتى! لا نتلقى سوى ما نعطى

وفى حياتنا وحدها تعيش الطبيعة!

أعلن بيركلى عام ١٧١٠ فى **مبادئ المعرفة الإنسانية** ***Principles of Human Knowledge.***: "من الحقائق ما يكون قريبا وواضحا للعقل فلا يحتاج الإنسان إلا أن يفتح عينيه ليراها. أعتقد أن هذه الحقيقة مهمة، فكل ما فى السماء وما على الأرض، أى كل ما يتألف منه العالم، ليس له معنى دون العقل الذى يدرك أويعى وجوده". تتضح بصيرة هيوم فى رأيه بعدم إمكانية فصل الفلسفة (التفكير فى المعرفة والوجود والكينونة) – وفى المنهج التجريبى الذى ورثه هو وعصره من نيوتن ولوك – عن علم النفس، كما فى كتابه **أطروحة فى الطبيعة الإنسانية: محاولة لتطبيق المنهج التجريبى فى التفكير على الموضوعات الأخلاقية** (١٧٣٩ – ١٧٤٠). ويمثل هذا الفكر الصلة الدائمة بين علماء الميتافيزيقا وعلماء الأخلاق فى الفلسفة والأدب والنقد الأدبى فى القرن الثامن

(٤) *Biographia Literaria* (1817), ed James Engell and W.J. Bate (Princeton, 1983), ch. XIII, I p.304

عشر، فكان طبيعيا مثلا أن يعلن فيلدنج أن موضوع روايته توم جونز (طبعت بعد عشر سنوات من الأطروحة مثل رواية هيوم) "ليس سوى الطبيعة الإنسانية"، فقد جعلها بحثا تجريبيا فى القص فيما يختص بالمنابع الأساسية لأفعال الإنسان ودوافعه، وإحدى طرق تناول كتابات هيوم باعتبارها تدريبا مستمرا على هدم الفواصل بين الأنواع الأدبية: الأدب والفلسفة، والفلسفة وعلم النفس، وعلم النفس والنقد... إلخ.

واجه هيوم المشكلة المعرفية فى اعتمادنا المطلق على أدلة حواسنا : "المشكلة هى إلى أى حد نحن "أنفسنا" هدف لحواسنا... من المؤكد أن التساؤل حول الهوية وطبيعة القاعدة التى يتألف منها الشخص يشكل معضلة عصية فى الفلسفة (*Treatise*, BKI, part IV). قاده ذلك إلى أن المشكلات المتعلقة بفكرة الهوية الشخصية فى الواقع نحوية أكثر منها فلسفية: كل الجدل المتعلق بهوية الأشياء المترابطة مجرد جدل لفظى عدا العلاقة بين النقاط التى تنهض بوهم أو تخيل الوحدة" فاللغة قد لا تكون مجرد وسيلة أساسية لوصف الواقع فقط، بل يمكن أن تكون بنيتها مكونة بالفعل لذلك الواقع. فالإدراك والتلفظ – وربما الوجود – أشياء تكوينية بالتبادل : فنحن عندما نتحدث لا نعرف فقط أنفسنا وإنما نخلقها كذلك.

امتزجت مشكلات تكوين هوية شخصية بخطوات المنهج التجريبى التفصيلية، مما قلّص المعرفة المتاحة حول العالم إلى مجرد تراكم بيانات متفرقة أمام الإدراك الحسى للإنسان، ويقود تفسير لوك لكيفية اكتساب المعرفة عن طريق تراكم وامتزاج صور الإدراك المتفرقة إلى تفسير هيوم للطبيعة الإنسانية؛ بما يتضمنه من تفتيت ومضمون تقويضى للهوية الشخصية، فالأفراد كما يقول هيوم " ليسوا سوى عدد أو مجموعة من صور الإدراك المختلفة التى تتعاقب بسرعة لا يتصورها العقل فى حالة تدفق وحركة دائمة. وهنا يصبح ربط الأفكار القاعدة الأساسية التى تربط صور الإدراك المتشظية.

تلك وحدها هى الوشائج التى تربط أجزاء الكون معا، أو تصلنا بأى شخص أو شىء خارج ذاتنا، فعن طريق الفكر وحده يمكن التأثير على عواطفنا، وبما أنها الروابط الوحيدة لأفكارنا، فإنها حقا بالنسبة لنا لاصق الكون الذى تعتمد عليه كل عمليات العقل بشكل كبير (*Treatise*, Abstract)

فكما أن الجاذبية الأرضية هى التى تصنع ترابط الكون الفيزيقى عند نيوتن، كذلك تصنع وشائج تداعى الأفكار والتعاطف ترابط عالم الخبرة الإنسانية،

وكان في ذلك العديد من المضامين المتعلقة بالأدب والنقد الأدبى فى القرن الثامن عشر. وكتاب أرتشبالد أليسون **مقالات فى طبيعة وأساسيات الذوق** (١٧٩٠) يبنى الجمال على "سلاسل الأفكار" التى يولدها فى الخيال الانطباع الناشيء عن شيء خارجي:

عندما نشعر بجمال أوجلال منظر طبيعى، – تألق صباح ربيعى، أو الشعاع الهادئ لمساء صيفى، الفخامة البربرية لعاصفة شتوية أو روعة بحر يضطرم بالعنفوان – يكون إدراكنا لأخيلة متنوعة تدور فى خلدنا، خيالات تختلف كل الاختلاف عن تلك التى تمنحها الأشياء فى حد ذاتها للعين. سلاسل من الأفكار المبهجة أو الوقورة تنشأ تلقائيا فى أذهاننا، كما أن قلوبنا تمتلئ بعواطف لا تبررها مواضع رؤيتنا، ولا يفعمنا الفرح إذا تذكرنا ما لفت نظرنا إلى هذا الحد، ونكون غير قادرين على تتبع تداعى تلك الأفكار أو ترابطها معا، وهى الأفكار التى مرت بسرعة فائقة بمخيلتنا.(Essay, I)

كما طور أليسون مبدأه لتعليل قوة التعبير الأدبى:

إن اللغة ذاتها سبب آخر شديد الأهمية لاتساع مثل هذا التداعى فى الأفكار. يوفر استخدام اللغة لكل شخص يوظفها كل التشابهات التى شهدتها عصور عديدة بين صفات مادية، كما يعطيه استعمالها الصفات القادرة على التمخض عن عاطفة (Essay, I)

أصبحت إعادة تقييم هيوم لمضمون مذهب لوك فى التجريب والملاحظة مسئولة بشكل أساسى عن التقدير الذى جاء فى نهاية القرن الثامن عشر وفى النقد الأدبى الرومانسى "بإدراك التشابه بين صفات المادة وصفات العقل" (فى قول أديسون). إن طبيعة الأشياء – فى حدود ما يتاح للإدراك البشرى – معترف بأن لها بعدين مرتبطين: "أشياء" علمية أو فيزيائية و"عقل" أخلاقى أو بشرى، وقد حاول الفلاسفة ونقاد الأدب على حد سواء أن يوحدوا هذين البعدين من جديد اعتمادا على ميراث ثنائية ديكارت بتطبيق مناهج ولغة كل منهما على الآخر، وذلك من أجل وضع سجل دائم للخطاب الفلسفى، وهى لغة تضع الميتافيزيقيين/المهتمين بدراسة ما وراء الطبيعة والأخلاقيين معا وعلماء التشريح والمصورين معا فى بوتقة واحدة.

يبنى الفلاسفة واقعا ما ثم يشرعون فى نقده، تماما كما يفعل الأدب. ففى كتابات هيوم، تماما كما هو الحال فى أى رواية عاطفية، يكون من السهل استحضار الشعور، مما يجعل المعنى الفلسفى متاحا فى الحال لمخيلة القارئ. وفيما يلى يحلل هيوم عناصر قناعتنا التى يمكن البرهنة عليها بحال وذلك حيال الحقيقة الثابتة للأشياء والأحداث الخارجية.

> أنا الآن أجلس هنا فى غرفتى مواجها للمدفأة، وكل ما تستطيع حواسى إدراكه من أشياء موجود حولى وتفصلنى عنه بضع خطوات. وذاكرتى فى الحقيقة توحى إلى بوجود أشياء كثيرة، ولكن هذه المعلومات لا تشمل وجودها فى الماضى، ولا تعطى ذاكرتى ولا حواسى أى دليل على دوام وجودها. ولهذا فعندما أكون جالسا كما أنا الآن أتأمل تلك الأشياء، أسمع فجأة جلبة كتلك التى تصدرها مفصلات باب يفتح لأرى بعد وهلة الخادم يتقدم نحوى. يكون ذلك سببا فى العديد من التأملات والأفكار الجديدة. ففى البداية لم ألاحظ قطعا أن هذه الجلبة كان لها أن تصدر من أى شىء سوى حركة الباب، ومن ثم أستنتج أن الظاهرة القائمة تناقض كل الخبرة السابقة، ما لم يكن للباب وجود، أتذكر أن الباب كان على الجانب الآخر من الغرفة. كذلك، كنتُ دائما أرى أن جسم الإنسان واقع تحت تأثير قوة ما، وهى ما أسميها الجاذبية الأرضية/ التثاقل/ العجلة، وهى ما يمنع ارتقاءه فى الهواء، تماما كما حدث للخادم أثناء صعوده إلى غرفتى، ما لم تكن السلالم على ما أذكر لم تختف فى غيابى. (*Treatise*).

تحتمل هذه الفقرة طبقا للسياق الدرامى أن تكون جزءًا من رواية **باميلا** أو **كلاريسا** لرتشاردسون.

حقق الفيلسوف الفرنسى دنيس ديدرو تفوقا أسلوبيا وفورة نفسية، وذلك فى مناقشته لفرضيات عويصة نظريا. إن عالم روايته **جاك والقدر المحتوم** هو واحد من التنوعات التى لا يمكن التنبؤ بها، حيث تمتزج الفلسفة بالأدب والنقد وتختلط كل الأنواع والأنظمة وتقترب بدلا من ذلك من الطبيعة المتنوعة للخبرة. والكتاب فى أحد جوانبه استكشاف فنى لمسائل أثارتها المادية الفلسفية لديدرو – وهى أن

الكون يمكن تفسير ظواهره تماما بلغة خواص ونشاطات المادة، وأن تلك الخواص والنشاطات يمكن تحديدها بشكل كامل، إلا أن ديدرو يمزج هذا الالتزام المنظم بانشغال مكثف بالإشكاليات الأخلاقية وحرية الفرد. وقد رأى، مثل هيوم، أن خليط الميتافيزيقا والأخلاق فى فكر الإنسان خليط غير مستقر ومثير للضحك إلى أبعد الحدود. ويؤكد فى كتاب **جاك** باستمرار على الإيمان بالمصير والحتمية القدرية، لكنه يتصرف دائما بسعة حيلة، وتجيش فى صدره مشاعر مندفعة كأنه يناقض النظرية التى وضعها بنفسه. وتصبح القصة وسيلة لاستكشاف ونقد إشكاليات عويصة ومسائل لا يمكن التوفيق بينها فلسفيا.

والرواية هنا تصبح واسطة لاستكشاف ونقد معضلات ومسائل لا يمكن التوفيق بينها بحال من الناحية الفلسفية، فليس فيها موضوع يمكن التعمق فيه ولا نتيجة يمكن التوصل إليها: فالنقد هو الأدب، والأدب بدوره يمثل شكلا مقبولا للفلسفة. وطوال الرواية يدور طابع أو نغمة احتفائية ساخرة حول الموضوع تتلاعب به وتزيد من دلالاته وتعطيه صبغة إنسانية.

وإذا كان ثمة هدف أخلاقى من وراء هذه الرواية فهو نفسه الهدف الذى سعى إليه هيوم فى الكتاب الأول من الرسالة: وأيا كان مدى صحة النظرية بلغة مجردة فالخبرة ستظل دائما قوية جدا بالنسبة لها. وكما أننا لا نستطيع أن نؤمن بعدم وجود الأشياء فيما وراء إدراكنا لها فإننا نشعر ونتصرف بشكل حتمى كأننا ننزع عن إرادة حرة. وكما أعرب صمويل جونسون لبوزويل قائلا " إن أية نظرية مهما كانت ضد حرية الإرادة، وكل خبرة فى صالح هذه الحرية"(٥). وعلى هذا النحو نجد أستاذ **جاك** مدفوعا نحو مأزق منطقى، فيزعم زعما يخرجه من المأزق: إن ذلك كثير جدا بالنسبة لى. لكنى سأومن رغم أنف قائدك بأننى سأريد عندما أريد.

وعلى عكس حفاظ لوك القلق على العقل الإنسانى فى نطاق نظريته المعرفية المعتمدة على التجريب والبحث أعلن هيوم بشكل قاطع أن " العقل عبد لانفعالات وعواطف الإنسان، بل لابد أن يكون كذلك ولا شىء غير ذلك (*Treasise*). والعقل فى الرواية مجرد مصطلح آخر، قائم بذاته، للفطرة : "دون

(٥) The Poetry and Prose of William Blake,ed. David V. Erdman (New York, 1965).p.2

معرفة ما هو مكتوب علينا، لا أحد منا يعرف ماذا نريد ولا ماذا نفعل ونحن نتبع أهواءنا ونزواتنا التى نسميها عقلا أو عقلنا، وهو دائما لا شىء سوى نزوة خطرة، فهى أحيانا تسفر عن شر وأحيانا عن خير"[٦]. وكل ما يمكن معرفته عن الحياة، فى مواجهة المعرفة غير الكاملة وغير التامة بالضرورة بما يجول فعلا بخلد وقلب شخص آخر، هو" قصتها". فعندما يعاقب أستاذ جاك المضيفة "لمخالفتها مبادئ أرسطو وهوراس وفيدا ولى بوسو – وهم حجة النقد الثقات فى الكلاسية الجديدة – وذلك لأنها تقدم إحدى الشخصيات فى حكايتها بطريقة متناقضة ومضللة، يكون ردها على ذلك: إننى لا أتبع أية قواعد، لقد حكيت لكم القصة كما حدثت بالفعل بدون أى حذف أو إضافة. فمن يدرى بما يجرى فى أعماق قلب تلك الفتاة، وما إذا كانت، فى تلك اللحظات التى بدت لنا فيها تتصرف كأنها لا تأبه بشىء، يعتصرها الأسى والحزن فى قرارة نفسها"[٧].

وهذا يشبه رد جونسون على نقاد شكسبير المقيدين بالقواعد والذين، مثل فولتير، اختلفوا واحتاروا فيه، رغم ما كان عليه من عظمة وعبقرية الخيال، كانوا يتساءلون عن "عبقريته" على الرغم من أنه لم يكن عنده أى أساس يعتمد عليه فى الذوق أو حتى أية معرفة بالقواعد[٨]. ومدار الخلاف هنا – وذلك واضح تماما فى مذهب الشك الأدبى عند ديدرو – إحدى النتائج المهمة لمذهب التجريب والملاحظة الفلسفى، وهى تدور حول إمكانية الحكم الموضوعى فى الأدب وحول قبول الرأى القائل بأن كل المعرفة الإنسانية مبنية على دليل منحاز من الحواس وسيطرة الأهواء، فإن المطالبة "بالقواعد" و"الإلهام" فى التأليف الأدبى لا يمكن أن تبقى قائمة على مبادئ الكلاسية الجديدة كما أسلفنا. فأرسطو وهوراس وفيدا ولى بوسو لم يعودوا أسماء ينبغى استحضارها: فالترجمة الأمينة للعواطف، رغم أنها غير متسقة وتناقض نفسها، جاءت قبل أن يتم رصد القواعد، والخطر كل الخطر يبدو فى الذاتية المتناهية. ومع ذلك لم يضع كل شىء فى فوضى نقدية وأخلاقية

(٦) Ll. 47-8; *The Poems of Samuel Taylor Coleridge*, ed. E.H. Coleridge, (Oxford, 1912;1988). P.365

(٧) *The History of Tom Jones A Founding*, ed Fredson Bowers and Martin Battestin, intro. M. Battestin, 2 vols. (Oxford, 1974), I (BK I. ch. 11) p.32

(٨) The Life of Samuel Jòhnsom LLD. (1791), ed George Birkbeck Hill, rev. edn L.F. Powell, 6 vols. (Oxford, 1934) III (entry for Wed. 15 April, 1778). P.291

على الرغم من مخاوف نقاد مذهب الشك: ففي كتابات ديدرو وكتابات هيوم نجد النغمة اللطيفة للنوادر أو اللطائف الأدبية تؤكد أن الحكمة التى تنطوى عليها تلاقى قبولا ليس مشروطا بتلاؤمها وتناسبها المنطقى. وفى خيال الفنان قد يكون للمتناقضات التى تتسم بها طبيعة الإنسان تعبير واحد، فالحقيقة الفلسفية أو النقدية قد تصبح حقيقة أدبية. وأدب القرن الثامن عشر وفلسفته ونقده جميعا أنكرت المسلمات وبحثت بدلا من ذلك عن أساس من النسبية والعلاقات المتبادلة. وردا على فلسفة الشك أصبح النقد ذاته لأول مرة قائما على أساس من التاريخ بدلا من القواعد، ومعتمدا على الإدراك البشرى المقيد بالزمان والمكان. وكما قال جوته بشكل يثير الدهشة والاستغراب، وبنظرة لماحة على طريقة هيوم: "إن الشيء الذى يدهش له غير المثقفين فى الأعمال الفنية، كالطبيعة، ليس الطبيعة (من الخارج/ظاهريا) لكنه الإنسان (الطبيعة من الداخل/ جوهر الطبيعة) (Werke, x11) [٩] ولتفادى الانزلاق نحو النسبية الكاملة.

تتمسك الفلسفة والأدب والنقد بطبيعة الاشتراك فى التجربة. فى مقاله عن **المستوى فى الذوق** (١٧٥٧) قدم هيوم فكرة النسبية المطلقة فى الذوق، ومع ذلك يحمل إمكانية الاتفاق فى الحكم النقدى:

لا تمثل العواطف ما هو موجود بالفعل فى الشيء... فالجمال ليس صفة فى الأشياء فى حد ذاتها: بل هو موجود فى العقل الذى يتأمل هذه الأشياء، وكل عقل يرى الجمال من زاوية مختلفة... وعلى كل فرد أن يرضى بعاطفته الخاصة به دون أن يحاول تنظيم عواطف الآخرين (Essays).

ويستطرد هيوم قائلا: ومع ذلك فإن بعض الفنانين وبعض الكتاب يحكم عليه بحق أنهم أفضل من غيرهم. ومعيار الحكم هنا قائم على إجماع تعميمى بعض الشيء من نقاد ذوى " تفكير صائب". لقد أُنقذت الكتابة فى القرن الثامن عشر من مهالك مذهب الأحادية التصورية والشخصانية وذلك بالتصاقها الشديد بقوة الخبرة المشتركة. ومع ذلك فينبغى ملاحظة أن هيوم لم يخفف مثقال ذرة من حدة الرجعة التى تسبب فيها شكه المعرفى خلال مناقشته لمسألة الذوق: فإذا اتفقنا على اعتبار بعض الأعمال الأدبية جيدة أو سيئة"، فليس ذلك لأنها كذلك بأى

(٩) Oeuvres *romanesques p.758*

مقياس موضوعى، بل فقط لأننا اتفقنا على أنها كذلك " كل القواعد العامة للفن قائمة على الخبرة وحدها". مرة أخرى، يستحوذ هيوم على رضا قرائه بواسطة قدرة لغته الأدبية على الإقناع من خلال الاستعارة والتشبيه.

وهو يفعل مثلما فعل ديدرو ويستشهد لمسألته النقدية أو الأدبية بقصة:

قال سانكو لصاحب الضيعة ذى الأنف الضخم: إننى أدعى وببصيرة صائبة أن لى رأيا فى الخمر: وهذه صفة موروثة فى عائلتنا. فذات مرة طلب من اثنين من أقاربى إبداء رأيهما فى برميل كبير من الخمر كان يعتبر رائعا؛ لأنه معتق ومن نوع رائج. تذوق أحدهما الخمر وتأمل فيه. وبعد تفكير عميق أعلن أن الخمر جيدة. ولولا أنه وجد مذاقا طفيفا للجلد فيه لكان رأيه أفضل من ذلك. أما الآخر، فبعد اتباع نفس الاحتياطات، أعلن حكمه الذى كان فى صالح الخمر أيضا، ولكن هذه المرة مع بعض التحفظ لوجود طعم الحديد الذى يستطيع تمييزه بسهولة. قد لا تستطيع أن تتخيل حجم السخرية من آرائهما. لكن من الذى ضحك فى النهاية؟ لقد وجد فى قاع البرميل بعد تفريغه مفتاحا معقودة به أنشوطة من الجلد. إن التشابه الشديد بين الذوق العقلى والجسدى سوف يجعلنا نطبق هذه القصة.

إن فلسفة هيوم كما هو الحال عند ديدرو لا يمكن فصلها عن أسلوبه القصصى وعقليته المجبولة على التشبيه.

ورغم محاولة لوك تضييق المدى الإحالى أو الدلالى للغة فإن الصلة بين التعبير والمعرفة (قبل أن يقول بذلك أليسون فى سياق نقد أدبى بوقت طويل فى مقاله عن الطبيعة ومبادئ الذوق) صلة لا يمكن تفاديها فى الكتابة الفلسفية فى القرن الثامن عشر. واعتمد بحث لوك للفهم الإنسانى على استخدام دلالى صارم. وهو يؤكد أن كل كلمة تعبر عن " فكرة بعينها" قائلا:

إننى أعرف أنه ليس فى أية لغة "كلمات" كافية تعبر عن جميع أنواع الأفكار التى تدور فى أحاديث الإنسان وتفكيره. ولكن ذلك لا يعوق البتة، ومن جهة أخرى عندما يستخدم أحد ما مصطلحا قد يكون فى ذهنه فكرة محددة يجعلها محور حديثه وقتها ويظل محافظا على ارتباطها بهذا الحديث. وحينما لا يفعل أولا يستطيع فعل ذلك فإنه عبثا يحاول أن يدعى أفكارا واضحة وجلية: فمن

الواضح أن أفكاره ليست كذلك: فلا يمكن أن يتوقع أى شىء خلا الغموض والالتباس، حيث تستعمل مثل هذه المصطلحات وهى مصطلحات ليس لها معنى محدد.(*Essay*, Epistle to the Reader)

وليس من العدالة القول بأن الكثير من أدب القرن الثامن عشر قد تعثر بسبب شك لوك فى" الذى لا يمكن التعبير عنه". فقد كان اهتمامه منصبا على الخطاب التحليلى وليس على المشاعر أو الخيال. والمقال يقدح فى الغموض الذى يلف " الأفكار الغامضة" فى الكتابة من أى نوع:

إن الذى يتخيل وجود أشياء ومواد لا وجود لها ويملأ عقله "بأفكار" ليس لها صلة بالطبيعة الحقيقية للأشياء التى يسميها أسماء محددة، قد يملأ حديثه وربما رأس إنسان آخر بالخيالات الوهمية التى تجول بخاطره، بيد أنه سيكون بعيدا كل البعد عن التقدم قيد أنملة فى "معرفته" الحقيقية والحقة (Essay, III)

ومن هنا تتضح قدرة اللغة على جعل حقيقة عابرة فى أدب وفلسفة ونقد القرن الثامن عشر ملتبسة وغامضة أو جعلها واضحة. كانت نظريات اللغة موضوع الفصل الثالث عشر فى هذا المجلد، والنقطة ذات الصلة هنا هى مسألة طريقة التفكير– والقلق – فى أن وظائف اللغة ونقائصها كان لها تأثير مشابه وجوهرى على "الكتابة" الفلسفية و"الأدبية" والنقدية فى القرن الثامن عشر. إن ما يمكن استنتاجه من استبعاد لوك للغة الدلالية واللغة النعتية هو أن عالم التشريح يمكن أن تضلله وتعوقه مهارة الرسام – وعلاوة على ذلك أن تلك الأخيرة قد يكون مشكوكا فيها كلها على أنها مما يغوى الحس/ الإدراك/ التذوق. ومع ذلك فكتابات لوك تظهر أن التعارض بين الإحالى أو الدلالى والمثير للذكريات فى التعبير لا يمكن تدعيمه – حتى بتشريح إبستمولوجى متشدد. كتب لوك فقرة "عناية بالاستعارات" فى مقدمته لكتابه **The Essay** واصفا العملية الفلسفية قائلا:

لن يكون لخادم كسول منحوس لا يؤدى عمله على ضوء شمعة أى مبرر للاحتجاج بأنه لا يجد شمسا ساطعة. إن الشمعة التى بداخلنا تشع ضوءا يفى باحتياجاتنا.

" فالتنوير" لم يكن استعارة ميتة، والعقل بالنسبة للوك كما كان العقل بالنسبة لبوب، فى احتفائه بنيوتن، هو مصدر النور الذى بدد الظلام الذى كان

يلف فهمنا. كانت صورة الشمعة التى يتذبذب ضوؤها مصدر سلسلة من النور والخيال المرئى الذى يجرى خلال المقال **The Essay**. وهذه الصورة أساسية ليس فقط لأجل الوضوح، بل أساسية بالنسبة لمضمون وصف لوك للعقل البشرى:

الحس الداخلى والخارجى هما طريقا المعرفة الوحيدان عندى، النافذتان اللتان ينفذ منهما الضوء إلى حجرة "مظلمة". لأن "الفهم" فى اعتقادى لا يختلف كثيرا عن حجرة محجوب عنها الضوء تماما، باستثناء بعض المنافذ الصغيرة التى تسمح بدخول مشابهات مرئية أو"أفكار" عن بعض الأشياء، فلو كان للصور الداخلة إلى تلك الغرفة المظلمة أن تبقى فيها بشكل مرتب ليكون من السهل العثور عليها عند الحاجة فسوف يكون ذلك مشابها لحد كبير لفهم الإنسان بالرجوع إلى الأشياء التى تراها العين و"الأفكار" المتعلقة بها. (*Essay*, II)

تبدو نظرية لوك عن العلاقة بين الأفكار والكلمات من ناحية وبين كتاباته من ناحية أخرى على خلاف مع بعضها البعض هنا. وهذا الارتباك والتشويش يستحق وقفه تأمل حيث إنه سبب التمييز الزائف بين الفكر والتعبير مما يشوش نقد القرن الثامن عشر. كان قصد لوك من وراء فلسفته فى اللغة التقليل من شأن الاهتمام بالكلمات على هذا النحو، وذلك فى مقابل الاهتمام بالمعانى التى تعبر عنها (وقد ذكر بوب هذا الرأى/ هذه الفكرة فى سطرين من شعره وهو ما استصوبه جونسون بقوة لدرجة استخدامه البيتين مرتين فى "قاموسه" تحت بند "اللغة" وبند "يعبر" وهما كما يلى: (وآخرون يبذلون جل همهم للغة وثوبها، والكتاب عندهم كما زى الرجال للمرأة كل همها) (١٠).

على أنه من المهم التمييز بين الأسلوب الذى ازدرى به لوك وأتباعه أعلام الكلام لنزوعهم إلى الغموض فى معانيهم ولطريقتهم فى توظيف ذلك فى شعرهم ونثرهم لأجل التنوير: لأجل الإيضاح ولكسب القبول لمقاصدهم. ولهذا استطاع هيوم، الذى تخيل نفسه مرتاعا، وقد أسقط فى يده وهو فى سفينة مليئة بالثقوب وقد عصفت بها الرياح فى خضم الجدل الفلسفى، أن يكتب "أن الكثير من جماليات الشعر وحتى الفصاحة يقام على أساس من الزيف والخيال وعلى

---

(١٠) Oeuvres *romanesques p.503*

المبالغات والاستعارات وعلى سوء استغلال المصطلحات وتحريف معانيها الأصلية".

والمصطلحات الحديثة على أقل تقدير، فى كتابات القرن الثامن عشر، سواء كانت فلسفية أو"أدبية"، أقرب إلى التعقيد الشديد منها إلى نقدها الذاتى. فالاستعارة فى عالم الخيال عنصر أساسى للفهم.

أثمر تشبيه لوك الظاهرى الناضج للوحدة الأساسية للخبرة على أنها صورة مرسومة بواسطة الحواس على ظلام دامس فى الذهن ذاته سلسلة من النقد الأدبى الذى كان يقصد من ورائه الحط من قدر القدرات الخلاقة والتعبيرية للكلمات. فإذا كانت الخبرة تتطورعلى شكل صور، فاللغة فى أفضل الأحوال هى واسطة ثانوية بالنسبة لها، وذلك فى خطوة أكثر بعدا من تأثرها بالخبرة أو بالواقع فى حد ذاته. دخلت هذه الفكرة بسرعة إلى علم الجمال والنقد حيث المقارنة غير المرغوبة يمكن عقدها عن طريق اللجوء المباشر إلى الحواس التى تتذوق الرسم والموسيقى. ويعبر عن ذلك رأى جوناثان رتشاردسون كما يلى:

الكلمات ترسم الخيال، لكن كل إنسان يشكل ما يريد بطريقته الخاصة: فاللغة ناقصة إلى حد بعيد. فهناك ألوان وأشكال لا حصر لها لا نجد لها أسماء، وعدد لا نهائى من الأفكار التى ليس لها كلمات محددة متفق عليها عالميا تعبر عنها، فى حين أن الرسام يوصل أفكاره عن تلك الأشياء بوضوح وبلا التباس، وكل ما يقوله يفهم فى إطار معناه المقصود تماما.

الرسم... يسكب الأفكار فى أذهاننا سكبا بينما الكلمات تقذف بها قذفا. ففى حالة الرسم يرى المشهد كاملا بنظرة واحدة، وفى حالة الكلمات يرفع الستار شيئا فشيئا (*Theory of Painting*).

كان تفريق لوك بين الجانب الوظيفى والجانب الجمالى فى اللغة مبنيا على مبادئ نقد أدبية كلاسيكية ونهضوية مقبولة، وعندما ربط بلا استثناء اللغة النعتية بالباحثين فى المذهب التجريبى قدم فى الحال دفعة جديدة للمادة المستوعبة علاوة على الذهن المتوقد وخلد التفريق الزائف بين المادة والأسلوب فى النقد الأدبى القائم على مذهب التجريب والملاحظة فى القرن الثامن عشر.

إن تأثير نظرية لوك النعتية الخاصة باللغة هو تأثير مباشر وله قدرة مدمرة محتملة لكل من التعبير الأدبى والنقد.

وعلى هذا النهج يردد صمويل جونسون الانتقادات الفلسفية الحادة لسوء استغلال الكلمات فى سياق علاقتها المحددة بالنقد، حيث كان شائعا لوقت طويل بين من سعوا إلى نشر التعليم وتعديل الأحكام أن يتذمروا من إساءة استخدام الكلمات، التى كثيرا ما كانت تعنى أشياء شديدة التباين لدرجة أنها كانت تتمخض عن أخطاء وشقاق وارتباك، بدلا من المساعدة على الفهم لكونها وسيلة المعرفة، لأن ما يقال بمعنى يفهم بمعنى مغاير له.

ويقول جونسون فى نفس الدورية رامبلر: "يتصور البعض أن فن الشعراء قائم على تشويه الكلمات بزحزحتها عن معانيها الأصلية". كان لتلك الانتقادات اللاذعة " لإساءة" استخدام اللغة فى الشعر صدى أخلاقى قوى. بحيث يحث مقال لوك **Essay** قارئه بصراحة أن يفرق بين الأفكار وأن يقارن بينها. ومبدأ العقل الحق عبارة عن " القواعد الصارمة للحقيقة والبصيرة الثاقبة. ينتقل لوك إلى مسائل الاستجابة العاطفية التى جمعها فى المجلد الرابع من المقال تحت جملة إرشادات صارمة عن "الحماس"، وكان واضحا عندما قال " إن العقل لابد أن يكون آخر ما نحتكم إليه وآخر مرشد نهتدى به فى كل شىء". إن حذره فى القبول بأى نشاط من أنشطة الذهن، الذى قد يكون ناشئا من تلقاء نفسه أو قد ينشأ عنه تصرف طائش، له دلالاته العميقة بالنسبة للأدب والنقد فى القرن الثامن عشر:

إن الحجج التى تضمن القبول لأية حقيقة تسيطر على عقولنا بقوة وضوحها المبهرة أوبقوة البيان هى بطاقات التأمين والضمان الذى يرجح كفتها لدينا، وليس بإمكاننا أن نتلقاها على صورة غير التى توحى لنا بها تلك الحجج (*Essay*, IV).

وأى زعم بالإلهام أو البداهة الخارقة للعادة سيجد تقريعا ضمنيا – لكنه قاس – من أى رأى ذى حصافة؛ أرنا أوراق اعتمادك، أنر لنا ظلامنا أو ارحل عنا، سيكون الرد على المدعى.

كان فولتير أعظم شارح لهذا التوجه من الفكر "الفلسفى الذى يمكن إدراكه كلية" باستخدام الوضوح التام فى اللغة. وأسلوبه قادر على أن ينفذ إلى القلب النقدى لأى موضوع أو القلب النقدى لأى موقف فلسفى (مثل التفاؤل فى روايته الصادق *Candide*). وهو قادر بضربة مشرط جراح واحدة على أن يكشف عواره/ مواطن العيب فيه وما فيه من عوج. وهو يشبه فى ذلك هيوم – الذى ألف معظم كتابه *Treatise* فى فرنسا حين كان يدور فى فلك فلاسفة عظام مثل بارون دى أولباك – فهو يفضح التفكير المشوش والمنطق الناقص "للفلسفة الحديثة" التى " تدعى... أنها ناشئة فقط من المبادئ الراسخة والدائمة للخيال (*Treatise*, I, Iv). إن النقد الأدبى المتضمن فى هذا الأسلوب هو نقد تشريحى أكثر منه حدسى متردد. إن له ما لضربة مشرط الجراح من ميزات الوضوح والدقة، لا بل له حدود هذه الميزات. والفكر أيا كان أدبيا أو فلسفيا أو نقديا فهو إما حق وإما باطل، ويمكن اختبار حالته بشكل ملائم عن طريق البحث المبنى على التجريب والملاحظة. لقد ربط هايدن ماسون **كانديد** بقصر فرساى، يقول: كل منهما تحفة الكلاسيكية الفرنسية لا يؤثر فيها الزمان فى عالم كل ما فيه مما يقتدى به لا ينطق بهذه القوة الباهرة" وبهذا المغزى يقدم فكر فولتير أقوى أشكال المواقف النقدية والبحث فى التفكير الإنسانى الذى قد يشوشه بشكل متزايد آخرون معاصرون له (منهم ديدرو وهيوم نفسه) بحس مرهف لكل ما يحدد الملامح الخارجية لغوامض الحياة. هذه الغوامض التى تتغاضى عنها بالنفاذ إلى القلب. والقصة الخيالية **الثور الأبيض** لفولتير التى تنتقد حكايات العهد القديم (التوراة) بمعجزاتها التى لا تصدق فى صالح مبدأ فولتير النقدى والمعتز به عن شبه الحقيقة " Vraisemblance" فى التصور والتعبير: " إننى أريد حكاية مبنية على تقليد الواقع وليست دائما مشابهة للحلم. أريدها خالية من أى قبح أو إفراط"(١١).

وفى إنجلترا يلخص **قاموس جونسون** (١٧٥٥) الجوانب aspects الوصفية والتعريفية للموقف القائم على مذهب التجريب والملاحظة تجاه اللغة. وتوفر مقدمته مجملا لأساليبه التجريبية: بعد ما جمعت مواد القاموس على مراحل، اختصرت (تلك المواد) إلى منهاج method، واضعا لنفسى أساسا من هذه القواعد فى أثناء تقدمى فى العمل كما توحى لى الخبرة والتشييد، الخبرة التى

(١١) Oeuvres *romanesques p.649*

كانت تنميها لدى الممارسة والملاحظة على الدوام، والتشييد الذى، رغم أنه غامض فى بعض الكلمات، يبدو واضحًا فى البعض الآخر.

مثل هذا الاهتمام " بالشروح" والثقة فيها يوحى بأن الفضيلة الأساسية فى النثر وأسلوب الشعر قد ندركها بالتبصر وإمعان النظر. ولكن تعدد النغمات فى اقتباسات جونسون التى أوردها على سبيل الحجة والإسناد لتعريفاته فى حد ذاتها تجعل من الصعب الوثوق فى أن المعنى يمكن ضغطه فى جملة واحدة ذات مضمون. ولكن على الرغم من الشكوك فى جونسون وآخرين، اكتسب وضوح العبارة بحلول منتصف القرن مسوغا شبه دينى ملزما فى النقد. " الحقيقة" كما قال الناقد جون دينيس فى مستهل هذه الفترة (مثل براءة آبائنا الأول) تحب الظهور عارية، فالمعنى الراسخ مثل الجمال الكامل يختفى وراء الزينة"(١٢).

شعر الكتاب منذ أوائل القرن بشكل متزايد بالحاجة إلى جعل النقد الأدبى موازيا للتقدم الذى أحرزته الفلسفة وذلك بجعله أكثر " علمية" فى غاياته وأساليبه – "علمى" بمعنى أنه يتبع أسلوبا يقوم على مذهب التجريب والملاحظة وصولا لنهاية المبدأ الذى لا يتبدل، ورغم ذلك – حتى فى أعمال الذين يتبعون مذهب التجربة والملاحظة – ظهرت أصوات منشقة تعارض مدا لا حدود له من الثقة فى قدرة مذهب التجريب على اشتقاق قواعد واضحة من ملاحظة السلوك، ورأينا إدموند بيرك الذى أعلن أن " القواعد" المشتقة من التحرى الدقيق عن خواص الأشياء من الممكن "تطبيقه بنجاح على فنون المحاكاة"، استطاع كذلك أن يكتب فى نفس العمل بدون أى إحساس بالتناقض أن "الفكرة الواضحة اسم آخر للفكرة الصغيرة". وإحدى دلالات الفلسفة القائمة على مذهب التجريب والملاحظة الذى أصبح من الصعب تجاهله هى تلك التى جاءت مع هجر أنواع للمعرفة المسبقة فى العرف العقلانى، وفى رفض لوك للأفكار الفطرية تصبح المعرفة بكل أنواعها نسبية أو عابرة. ودلالة علم المعرفة عند لوك العزلة الفردية، أى حياة الفرد داخل سجن من البيانات العشوائية الناتجة عن انطباعات هذا أو تلك. وحل المشكلة كما يبدو من كلام لوك (وكما يوضح أسلوب هيوم الاجتماعى فى الكتابة) يكمن فى الدور الذى تلعبه الحواس لربط العقل بالعالم الخارجى، ويكمن كذلك فى الحركة العاطفية للحواس نحو تجارب الآخرين. بمعنى أن "المعرفة بالقلب" مهمة جدا

Letters philosophiques, II p.79(١٢)

بالنسبة لأدب ونقد القرن الثامن عشر: القدرة الخيالية لشخص ما على جعل خبرات الآخرين خبرة خاصة به هو. مرة أخرى، القدرة الخيالية تربط بحوث عالم التشريح فى أعمق منابع وأساسيات العقل باكتشافات فيلسوف الأخلاق للرشاقة والجمال فى أفعاله (أى أفعال العقل).

وهناك أنظمة، أكثر، أخلاقية وتقليدية مبنية على النظرية العقلانية للمعرفة نادت بالتحكم فى العقل لإخضاع رغبات الخيال بأقصى ما يمكن، وبالنسبة لهيوم يلعب الخيال دورا أساسيا فى تكوين الهوية الإنسانية مما يجعل ذلك ليس فقط مستحيلا بل غير مرغوب فيه، فهو يطور نظرية أخلاقية قائمة على الاستجابة التعاطفية التى يثيرها الخيال لأجل أفعال بعينها ومشاعر بين الناس. وهو يقول: " التعاطف هو تحويل الفكرة إلى انطباع بقوة الخيال" (*Treatise*, II, III). فالخيال يجعل ما لا تستطيع الملاحظة المباشرة أن تتبيننا به حاضرا بالنسبة للحواس. والمغزى الفلسفى عند هيوم أن الخيال عامل مكمل فى الخبرة الإنسانية يؤثر فيما بعد فى علم الجمال والنظريات النقدية حول الجليل، مع استجابته لمغزى آخر لانحيازه إلى ما نستطيع معرفته وسعة ما ليس متاحا بشكل مباشر. وعليه فهناك استمرارية معرفية وأدبية بين صورة لوك عن ثقب يمكن النظر منه فى غرفة مظلمة والألعاب المتخيلة لترسترام شاندى ***Tristram Shandy*** لسترن، وبين تلك العظمة الكامنة فى قدرة اللغة على التعبير عما يميز الطاقة الخيالية المكملة للجليل الرومانسى:

إننا نعيش وسط ألغاز وأسرار، تصادفنا أكثر الأشياء وضوحا فى الطريق ولها جوانب مظلمة، لا تستطيع النظرة السريعة أن تنفذ إلى داخلها، وإننا انجد أنفسنا "فى حيرة من أمرنا فى كل صغيرة وكبيرة من أعمال الطبيعة حتى فى أوضح المفاهيم وأرفعها فيما بيننا"[١٣].

أصبحت الطاقات التعاطفية " للشاعر – المفهومة أدبيا/ أخلاقيا وفلسفيا – حيوية بالنسبة لطاقات الخيال، ولقد بدأ النقد الأدبى يشغل نفسه بالعلاقة بين كل منهما فى العملية الشعرية. أساء لوك لسمعة الخيال فى بداية القرن وذلك بتصنيفه ضمن المزيف فى مقابل الحقيقة، فهو نتاج وهمى لعقل عاطل يربط بين الأفكار بدلا من

---

(١٣) *Voltaire* (London, 1975). P.73

التمييز بينها. ومعارضته الشهيرة للذكاء Wit والحكم Judgement، المشتق مما سبق، كانت حجر الزاوية لصفحات مجلة سبكتاتر التى تناول فيها أديسون "الذكاء الحقيقى والزائف". ومن ذلك الوقت أصبح رأى لوك هذا سنة نقدية مؤثرة إلى حد كبير وينحصر دور الذكاء أو الفطنة wit فى تجميع الأفكار والجمع بينها بسرعة وتنوع بحيث يمكن إيجاد تشابه أو تجانس بينها لتشكيل صور جميلة وتصورات مقبولة فى المخيلة: أما الحكم judgemant فيقع على الجانب الآخر تماما، فى فصل "الأفكار" بعضها عن بعض بعناية، الأفكار التى يوجد بينها أقل اختلاف، لأجل تفادى الوقوع فى الخطأ بسبب التشابه والتقارب الشديد فيما بينها مما يؤدى إلى الخلط بينها. (١٤)

كتب أديسون متابعا لوك:

بينما جمع الذكاء الحقيقى بشكل عام التشابه والتقارب بين الأفكار، يتألف الذكاء الزائف أساسا من التشابه والتقارب أحيانا بين الأحرف بمفردها، كما فى الجناس اللفظى والرقمى (إلخ)... إنه لمن المستحيل على أى فكر أن يكون جميلا دون أن يكون عادلا ودون أن يكون له أساس فى طبيعة الأشياء:... فالصدق أساس الذكاء، ولا قيمة لفكر دون أن يكون العقل أساسا له.(*Spectator*)

تطرق أديسون فى أعداد تالية، فبنى على هذه الفكرة من " الذكاء الحقيقى" بوصفها تعكس إلى حد ما " طبيعة الأشياء"، إلى اشتقاق " متع الخيال" من تمييزات أخرى تطرق إليها لوك، هذه المرة بين الصفات/ الخواص "الأساسية" والخواص الثانوية (Essay Bk II/ ch.8). المتع " الحقيقية" للخيال هى " تلك المتع الأساسية... التى تنجم عن هذا أشياء كالتى أمام أعيننا"، ثانيا المتع الثانوية " التى تتدفق من أفكار الأشياء المرئية، عندما لا تكون تلك الأشياء بالفعل أمام العين، وإنما تستدعى إلى ذاكراتنا، أو تتشكل إلى رؤى مقبولة لأشياء هى إما غائبة عن أعيننا أو وهمية". الخيال إذا فى شكله الملائم يفتح العين ليدخل المنظر إليها" (*Spectator*) وكونه مروضا على هذا النحو يمد الخيال بمتع جمالية، وأى شيء آخر هو ببساطة باطل وليس ملائما للفن.

---

(١٤) *Zadig and Other Stories*, ed. H.T. Mason (Oxford) p.224

يورد قاموس جونسون أحد تعريفات " الخيال" مثل " القوة التى تقدم لنا الأشياء الغائبة"، وذلك دائم فى كل من الصفة الجمالية الممتعة لأديسون والتحليل المعرفى لطريق أداء العقل، ولكن مضامينه (أى الخيال) تشير إلى اتجاهات مزعجة كثيرة جدا، تشير إلى مخاطر ناجمة عن الاستغراق فى "الزائف" على حساب الحقيقة. كتب جونسون فى ***Rambler***: لم تكن التعريفات أقل صعوبة أو أهمية فى النقد منها فى القانون. فالخيال الذى هو قوة فالتة وضالة، وهو كذلك شىء لا يتأثر بالحدود ولا يطيق الضوابط، كان دائما يسعى لإرباك علماء المنطق ومحو حدود التمييز وتحطيم أسوار القانون/النظام.

هنا تقبع كل مخاطر التخيل fiction، فالخطر يتأتى من ذات المصدر الذى هو للكتاب الرومانسيين بمثابة مسوغ التخيل Fiction الأمثل: قدرته على استحضار البداهات مما وراء الحواس إلى بؤرة الاهتمام. وبوسعنا أن نستدعى للأذهان هنا الـ (اللامتاعب Untroubleness) **لعالم الخيال** عند هيوم والذى فيه " لهذا السبب فإن الذاكرة والحواس والفهم كلها قائمة على الخيال أو على نشاط أفكارنا (*Treatise*). وترى دورية **الجوال** ***Rambler*** فى ص ١٢٥ كذلك الوقتية الضرورية "لأى" صلة بين نواتج العقل (الخيال) والعالم". الطريق دائما مفتوح للمثالية (مذهب فلسفى يقول بعدم وجود الأشياء إلا فى الذهن) أو هو مفتوح لازدواج dualism مذهب فلسفى مؤمن بوجود (المادة والروح معا/ مذهب دينى يؤمن بوجود الخير والشر معا، العقل والدنيا، وهو المذهب الذى (رغم أن ديكارت ألقى الضوء عليه) عطل بسبب الموقف الاجتماعى لفلسفة القرن الثامن عشر إلى أن جاء الوقت الذى استعاد فيه عرشه فى الفلسفة الرومانسية والأدب والنقد الأدبى. ولكن لأنه كان يعتقد أن المستقبل المرتقب كان يرقب كلا من هيوم وجونسون، فإن أيا منهما، هيوم كفيلسوف وجونسون كناقد لم يتبع فى كتاباته الطريق المؤدى إلى النتائج المنطقية التى أكدها كانت فى كتابه **مقال نقدى فى الحكم** ***Critique of Judgement***. لأن كلاً من جونسون وهيوم حينما يعبران عن نفسيهما تكون لهما المقدرة على ضبط مزاعم العقل والعالم بتوتر يمكن التواصل معه للحفاظ على أرضية حيوية مشتركة بين الخيال الكامن (الذى لا ينبع من الاعتقاد بأن النفس وحدها هى الموجودة ويمكن التعرف عليها) وبين ما هو خارجى لا يمكن التحقق منه.

وهذه الحاجة الماسة للإجماع بدأت تفك طلاسم التناقض الذى فحواه أن أى عصر فيه تركيز فلسفى على حقيقة بعينها وعلى وحدات الخبرة يجب أيضا أن يكون أعظم عصر للتعميم فى النقد الأدبى. " فالحقائق العظمى دائما عامة"، قالها جونسون فى مقدمته لشكسبير **Preface to Shakespeare** مشيرا بذلك إلى مركز ثقل فلسفة منتصف القرن، " لا شىء يسر دائما أو يسر الكثير ولكنها رموز الطبيعة بمعناها الشامل". أيا كانت سنن الكتابة الجيدة "فالحقائق" القائمة على التجريب والملاحظة يجب أن تكون دائما الفيصل الأخير. لا شىء يعوق أو لا شىء له حق الأولوية يمكن أن يتفادى اختبار الخبرة: لو أن شكسبير كان وحّد "القوى التى تثير الضحك والحزن ليس فقط فى ذهن واحد وإنما فى توليفة واحدة"، فإن لذلك ما يبرره لأن ذلك ما هو عليه الحياة نفسها. وهو كذلك قد يكون" ممارسة مناقضة لقواعد النقد" لكن هناك دائما نداء صريح من النقد إلى الطبيعة.

إن فكرة " الطبيعة الشاملة" ليست معيارا عقديا بل موقفا نقديا يمكن تطويره بالتجريب والمحاولة كونه همزة الوصل بين العقل والعالم الخارجى، همزة الوصل التى بها الداخلى والخارجى يؤكدان حقيقة وصلاحية بعضهما البعض، والتى بها يمكن جعل مفاهيم الفن ضد ما سيسميه وردزورث فيما بعد "الأشكال الجميلة والدائمة للطبيعة"(١٥). وفى غياب الخبرة وقدرتها القاطعة على التحكم فى القبول العام، وهو منهاج يشتق هو ذاته من الأسلوب التجريبى وله تأثيره على ما يلى ذلك من النقد والأدب. وفى ذلك يقف جونسون موقفا وسطا بين العمومية العقدية لناقد مثل رينولدز و"الخصوصية" الإيجابية لبليك. والنزاع الحادث بين هذه الآراء المتناقضة على مصدر القيمة الجمالية مذكور بصراحة شديدة فى شروح بليك لأحاديث رينولدز:

(لا يجب أن يكون الفن فوق كل الأشكال الفردية، والمواصفات والتفاصيل الخاصة بكل نوع)

---

(١٥) 'Remarks on .... Prince Arthur, An Heroick Poem' in *The Citical Works of John Dennis* ed. E. N. Hooker, 2 vols. (Baltimore, 1939- 43), I p.50

التفاصيل الخاصة والمفردة هى أساس الجليل... (هناك قاعدة، مستوحاة من الطبيعة العامة) ما الطبيعة العامة، هل هناك ثمة شيء كهذا؟ ما المعرفة العامة، هل هناك شيء كهذا؟ (أقول بثقة) كل المعرفة شيء خاص(١٦).

إن العلاقة بين الدليل الذرى والتجريبى وبين الصورة العامة أو التركيب كانت، لهذا السبب، إشكالية خلال تطور كل من التفكير الفلسفى والنقدى بين الهوة التى كانت تفصل بين هيوم وبيركلى. وكانت كذلك السبب الذى جعل كانت يتقدم ليواجه مضامينها بنظرية مكنت من استيعاب الاحتماليات الأصولية لمذهب التجريب والملاحظة بدون أن تضمحل إلى صمت مطبق حيال المعرفة الموضوعية لأى شيء. وبالنسبة لرينولدز فالفن قد افتدى النواقص التى فى الطبيعة والعمليات التجريبية كلها بفتح الطريق المباشر أمام بداهة الخيال: "إن هدف ومقصد كل الأنواع الأدبية هو سد النقص الطبيعى فى الأشياء، وغالبا مكافأة العقل وذلك بإدراك وتجسيد ما لم يكن موجودا أبدا إلا فى الخيال" (*Discourses*). فالفن والشعر موجهان إلى أمنيات العقل، إلى الشرارة الإلهية الموجودة فينا ". والخيال هنا هو وطن الحقيقة. هذه العبارة تذكر بقصة راسيلاس ***Russelas*** لجونسون عندما زار المسافرون الأهرامات وتأثر إملاك **Imlac** فعلق على " شغب الخيال الذى يسطو على الحياة والذى لابد من إرضائه دائما باستخدامه بعض الشيء. فأولئك الذين لديهم كل ما يستمتعون به يجب أن يزيدوا من رغباتهم/شهيتهم (*Rasselas*). لا " تعليل" لكل هذه المآثر الضخمة للفن الإنسانى، فهذه المآثر بمثابة تجسيد لكل ما فى الخبرة البشرية، وهو تجسيد يتفادى التحليل الفلسفى للعقل. إن التوازن بين عبارة رينولدز وعبارة جونسون هوليس مجرد توازن حرفى أو نحوى. إنه يشير إلى نوع من النقد الفلسفى الذى يقحم نفسه فى الفهم الأدبى للخبرة بمعناه الأشمل.

الفلسفة كعلة وكنقد

بالتوازى مع تلك الكتابات القائمة على أساس من التجريب والملاحظة والتى تصف وتحلل وأخيرا تحتفل بمكان الفطرة والدافع فى سلوك الإنسان، كانت هناك كتابة فلسفية فى القرن الثامن عشر تعضد جهدا ذهنيا يضع الشيء فى قالب

---

(١٦) The Poetry and Prose of William Blake. 637

بسيط واضح. وقد كان ذلك الجهد مستمرا مع التقليد الفلسفى العام للمذهب العقلانى فى القرن الثامن عشر. وإيرل شافتسبرى، فى كتابه ***The Moralists*** الأخلاقيون الذى هو إعراب حماسىّ مفرط عن السرور، يرتقى بفكرة أن " لا شيء... ينطبع بقوة أكبر فى أذهاننا أو يتداخل مع أرواحنا فى نسيج أكثر قوة من فكرة أو معنى " النظام" و" المقدار" (*Characteristics* II). ويقول "التناغم هو التناغم فى الأصل"، ولهذا فهو دائم من خلال الفن والأخلاقيات والفلسفة؛ التى يعرفها على أنها " دراسة الأعداد والمقادير الداخلية". الفلسفة وعلم الجمال وعلم الأخلاق والنقد الأدبى جميعا تتصل ببعضها فى توليفة الحماس لتأملاته الشتى". (١٧١٤): الجميل Beautiful هو المتناغم Harmonious والمتناسب فى أجزائه، والمتناغم والمتناسب شيء حقيقى حقيقة، وما هو جميل وحقيقى مقبول وحسن بالضرورة. وبالعودة إلى الوراء للحظة حيث نجد مقولة لوك " جعل الله العالم الفكرى متناغما وجميلا بدوننا، ولكنه لن يخطر ببالنا أبدا كله جملة واحدة، فعلينا أن نأتى به إلى أذهاننا شيئا فشيئا"، وبهذا تصبح الاختلافات بين التفكير التجريبى والتفكير العقلانى واضحة يتفق كل من لوك وشافتسبرى على أن هناك نظاماً موضوعياً فى العالم الخارجى، ولكن حينما يرى شافتسبرى أن مبادئ / أساسيات هذا العالم متاحة بسهولة للشعور الإنسانى من خلال العقل، يرى لوك أنه يكون حاضرا فى الشعور فقط من خلال الملاحظات المتراكمة للحواس. إن التكامل العقلى للخبرة "والنظام" الأكبر لها هو(قبل كانْت) محصور إلى حد بعيد فى علم جمال القرن الثامن عشر وليس نظرية المعرفة حيث يهيمن مذهب التجربة والملاحظة.

وكونها مؤسسة على هذا النحو فى الإدراك، فإن الفلسفة القائمة على التجريب والملاحظة تجعل كل المعرفة مشروطة بحالة العارف، وتنزع إلى النسبية والشك التام فى حالة المعرفة الإنسانية. بينما الفلسفة العقلية على الجانب الآخر تطالب بالدخول المباشر إلى الحقائق التى لها الأولوية من خلال إعمال العقل كما أنها تنزع إلى الإيمان فى الواقع الموضوعى والمطلق.

وفى مبحثه فى **نقد العقل الخالص** ١٧٨١ سعى كانْت إلى الجمع بين هذه الآراء لإيجاد طريقة لوصف العالم بموضوعية (من خلال إعمال العقل) الذى مع ذلك أخذ فى الحسبان شخصانية/ لا موضوعية الإدراك البشرى. وبدلا

من صدارة الإحساس التى هى حجر الزاوية فى فلسفة هيوم القائمة على التجريب والملاحظة، وضع كانت المنطق فى الصدارة، والخبرة ذاتها لها بنـاء ونظامها يمكن تحليله. هذا الاستبدال له دلالات مهمة لأجل فهم السلوك البشرى، وهو بالنسبة لهيوم محكوم بالدوافع والغرائز.

إذا كان هيوم كتب الفلسفة كالأدب فإن كانت قد يكون الوارث الشرعى للدفعة " النقدية" للتنوير. ففلسفته من الناحية الجوهرية فلسفة كالنقد. يقول كانت "إن عصرنا بصورة خاصة هو عصر النقد" (١٧)

وهو يقترح إخضاع كل المذاهب ليس (كما فعل هيوم والكتّاب الذى يعتمدون على التجريب والملاحظة) لاختبار الخبرة ولكن لاختبار العقل. وقبل نشر كتابه ***Critique of Pure Reason*** **مبحث فى العقل الصرف** بخمس سنوات، كتب كانت إلى تلميذه ماركييز هيرتس:

ربما كان من الممكن تقصى حقل العقل الصرف، بمعنى ذلك العقل الذين تصدر عنه أحكام صافية من كل مبدأ معتمد على التجربة والملاحظة، لأن ذلك من الأولويات فى أنفسنا ولا نحتاج إلى انتظار أى إفشاء من خبراتنا... إننا نحتاج إلى مبحث نقدى وإلى مبدأ وإلى دستور وإلى مهندس معمارى للعقل الصرف، لهذا فهو علم شكلى ذلك الذى لا يكتسب أى شىء من هذه العلوم التى هى فعلا فى المتناول، والتى تحتاج لإيجادها وإقامتها مفردات فنية فريدة من نوعها.

إن ذلك يوضح الاختراق الذى حدث بين اللغة الفلسفية واللغة الأدبية، بمعنى فض الإجماع الواهى الذى جمع المنهاجين معا معظم القرن الثامن عشر. وذلك ينبئ بعصر الفلاسفة الأكاديميين المتخصصين الذين أخذوا على عاتقهم كلا من الأسلوب والمنهاج، بينما هيوم (رغم أخذه بتلابيب كل منهما) لم يكن كذلك أبدا، ودلالاته على ما يبعث على الاختراق من النقد الأدبى كانت عميقة. لم يكن كولريدج أستاذا جامعيا، لكنه – متأثرا بشدة بالفلسفة الرومانسية الألمانية – ميز بين غاياته الفلسفية المجردة فى النقد الأدبى والمقاصد الوصفية أو القائمة

---

(١٧) Preface to *Lyrical Ballads*, 2nd edn (1800),ed R.L. Brett and A.R. Jones (London, 1963)

على مذهب التجريب والملاحظة لشكسبير. وهنا تطفو على السطح من جديد الاختلافات الكامنة بين عالم التشريح والرسام.

لقد كان قصد وردزورث في "مقدمته" الشهيرة أن يأخذ بنظر الاعتبار تأثير المخيلة fancy والخيال imagination كما هو واضح في الشعر، واستنتاج اختلافهما في النوع من خلال تأثيراتهما المختلفة، في حين أن هدفي هو البحث في المبدأ الأصيل ومن ثم أستنتج الدرجة من النوع.

وبينما أقامت **بيليوجرافيا** كولريدج ***Biographia*** البرهان بشكل تام، فإنه من الواضح أن المفردات الغامضة (التي لا يفهمها إلا الخاصة) والإبهام هما الأدوات اللازمة – والأسرار – لصناعة هذا الخبر. وبعد عامين من نشر كتابه كتب كانت لكرستيان جرايف " إن العامة ليس لهم أن يسعوا إلى مثل هذه الدراسات عالية التجريد... فاللغة غير المألوفة شيء لا غنى عنه"(١٨).

الحياة والفلسفة بالنسبة لكانت محكومتان بالقاعدة، وهذه القواعد يمكن تحديدها بالبحث العقلي. واكتشافات العقل يجب أن تعكس بنائها. ويجمل كانت التفاعل بين الموضوع والأسلوب والتعبير في فلسفته الجديدة في "المذهب الوجداني للأسلوب".

طبقا للتوصيات التشريعية للعقل فإن موضوعاتنا المتنوعة من المعرفة لا يجب أن يسمح لها بأن تكون مجرد تعبير حماسي عن المشاعر بل لابد لها من أن تشكل نظاما محددا. إن لها فقط أن توسع من الغايات الجوهرية للعقل وبواسطة النظام أستطيع أن أفهم وجود الموضات المتنوعة من المعرفة موحدة تحت فكرة واحدة. تلك الفكرة هي الفكرة التي أمدنا بها العقل – عن الشكل للكل – وطالما أن المفهوم يحدد ما هو أولوي a priori وليس فقط مجال محتوياتها المتنوعة، بل يحدد كذلك المواقع التي تشغلها الأجزاء بالنسبة لبعضها البعض لذلك فالفكرة العلمية للعقل تتضمن غاية وشكل ذلك الكل المتلائم مع متطلباته.(١٩)

---

(١٨) Kant, AA X, pp. 185f; 24 November 1776 pp.185f

(١٩) Biographia Literaria, I pp.87f

إن الأساس المحكوم بالقاعدة لكل فكرة عن السلوك الإنسانى يمتد ليشمل الكتابة، واللغة فى اعتقاد كانت فى الصدارة النحوية للخبرة اللفظية. إن ذلك من شأنه أن يتضمن نقدا أدبيا موجها كلية إلى الأساليب اللغوية والشكلية للحكم ويوسع مبحث كانت فى الحكم الذى ألفه لاحقا هذه المبادئ بالتحديد لتشمل علم الجمال حيث يعرف فيه "العبقرية" على أنها الصفة الخاصة التى "أعطت القواعد للفن".

ويأتى تأثير هذه المبادئ البنائية على الأسلوب الأدبى على نفس القدر من الأهمية. إنه لمن الواضح عند هذه النقطة أن الفلسفة تهجر " الرشاقة والجمال" عند الفنان و"عمل" قصة العقل من أجل الحسنات التحليلية لعالم التشريح. وكانت (بخلاف هيوم وديدرو) لا يمثل تعقيد التجربة الإنسانية فى الشكل الأدبى لنادرة من النوادر الأدبية. فهو يصنفها بوصفها "مبحثا نقديا". كل من الشكلين الفلسفيين يوضح أو (لنحيى صورة لوك) " ينير"، ولكن دلالاتها على شكل النقد الأدبى تشير إلى اتجاهات مختلفة فى القرن الثامن عشر.

هناك اختلاف كبير آخر بين تساؤلات لوك وتساؤلات كانت. فبالنسبة للوك فإن التساؤل المعرفى بخصوص " الفهم الإنسانى" يُقصد منه إقامة حدود لما يمكن استيعابه، وتعريف ما يمكن إلقاء الضوء عليه وما يجب أن يبقى مظلما إلى الأبد بالنسبة للمعرفة الإنسانية.

لو كانت قدرات فهمنا قد درست جيدا، واكتشف مدى معرفتنا، ووجد الأفق الذى يحدد الحدود بين الأجزاء المضاءة والأجزاء المظلمة من الأشياء، بين ما يكون ممكنا إدراكه واستيعابه وما لا يمكن أن نستوعبه، فإن الناس ربما كانوا سيذعنون بتحرج أقل للجهل المعترف به بأحدهما ويوظفون تفكيرهم وحديثهم بصورة أكثر نفعا وإرضاء فى الآخر. (*Essay*, I).

ويكتب كانت على الجانب الآخر فى مقدمته للطبعة الأولى من كتاب ***Critique of Pure Reason*** ما يلى:

إننى أحايل نفسى وأداهنها... بأننى وجدت طريقة للحماية من كل تلك الأخطاء التى شكلت العقل حتى الآن... على تناقض مع نفسه... لقد جعلت من

هدفى الأساسى شيئا كاملا، وإننى أجرؤ على التأكيد أنـه لـيس هنـاك مـشكلة ميتافيزيقية واحدة لم تحل أولم يتم التعرف على مفتاح حلها. (٢٠)

ليس ذلك اعتدادا مجنونا بالنفس من جانب كانت. فطريقته القائمة علـى مذهب الاعتمـاد على العقل دون التجربة "Transcendental method" تدرك من أول وهلة أن " العقل البشرى... مثقل بالأسئلة التى، كما هو موصوف مـن قبل طبيعة العقل نفسها، لا يمكن تجاهلها". نحن نكافح لنعرف، رغم أننا نعـرف أن أدواتنا ليست ملائمة للمعرفة. إنه اقتراح فى حد ذاته كان سيحوز على قبـول كل من هيوم ولوك. أما كانت فيجد لحله تمييزا واضحا بين ما يسميه " الشيء فى حد ذاته" وجوهره الذى لا يمكن إدراكه بالحواس وظاهره القائم علـى مـذهب التجريب والملاحظة؛ أى الأفكار المتعلقة به، التى هى متاحة بـسهولة لـلإدراك الحسى. إن معرفتنا الإدراكية هى معرفة ظاهرية فقط، لكننا نرنو إلـى تجـاوز شروط الخبرة لنعرف " الشيء فى ذاته" المثالى الذى لا يمكن أن يتعرف عليـه الإدراك. إن حالة الخبرة الإنسانية هى حالة كفاح أبدى " لتجد للمعرفة المشروطة المستقاة من خلال الفهم المعرفة غير المشروطة التى يمكن بواسطتها التوصـل إلى تمام وحدتها" وربما كان من حسن حظ الإنسان أنه ليس معتمدًا فقـط علـى إدراكه، وليس معتمدًا تماما على الدليل الحـسى الـذى يقـوم علـى التجريـب والملاحظة. وعلى حد قول كانت هناك " جذعان للمعرفـة البـشرية، بمعنـى، "الحساسية" و"الفهم"، وهما ينبعان من أصل واحد لكنه غير معلوم لـدينا. ومـن خلال "الشعور" تعطى لنا الأشياء ومن خلال " الفهم" نفكر فى هذه الأشياء. (٢١).

وفى الاستنتاج القائم على العقل وليس الحس يعرف كانـت هـذا "الأصـل المشترك" المعرفة على أنه الخيال:

بينما يتم إعمال الأفكار المتعلقة بالفهم من خلال صلة المتنوع بوحدة الفهـم، فإنه فقط بواسطة الخيال يمكن جعل هذه الأفكار على صلة بالبداهة الواعية.

إن الخيال الصرف الذى يقيد كل المعرفة الأولية هو لـذلك أحـد القـدرات الأساسية فى الروح البشرية... وطرفا النقيض، أى الشعور والفهم يجـب أن يكونـا

(٢٠) Kant, AA, pp. 317f; 7 August 1783

(٢١) Kant, AA III pp.538f

على صلة حتمية ببعضهما من خلال بساطة الوظيفة العقلية وغير الحسية transcendentat للخيال(٢٢).

لقد أعطى تفكير كانْت فى هذا المجال قوة فلسفية وزخما للفكرة الجمالية عن الخيال، التى عرفها على أنها لا تعدو كونها القدرة على التفكير التى تعطى الدليل على قدرة العقل على السمو على كل معيار للذوق. إذن يصبح الخيال على وجه الدقة هو ما أبطل " معايير الذوق " الإنسانية مؤديا إلى:

(حدوث قفزة من التجريب والملاحظة إلى الإيمان بالشيء فى ذاته كما هو خارج الذهن. إن الخيال هو القدرة " الموظفة... فى إطار اهتمامات النطاق العقلى الذى يقع فى ما وراء الشعور. (٢٣) فالخيال يدل على الطريق (كما يفعل ولكن بدرجة أكبر فى حالة الشعر الرومانسي والنقد الأدبى) المؤدى إلى مجالات ما وراء الاستيعاب/ الإدراك القائم على أساس العقل أو على أساس الخبرة، بناء على ما سماه كولريدج بالطاقة الحية والعامل الرئيسى فى الإدراك الإنسانى جميعا.

ويجد كانْت فى تحليله سلطة يضع بناء عليها الشعر فى المرتبة الأولى لأنه:

يوسع الذهن/ الذاكرة وذلك بإعطائه حرية للخيال وبتوفيره، من بين الأشكال الممكنة واللامحدودة... ذلك الشكل الذى يقرن ثروة من الفكر أثناء عرض الفكرة، الثروة الفكرية التى ليس لها وصف لفظى يصفها تماما، وبذلك تتحول إلى أفكار. والشعر ينشط الذهن بجعله يشعر بقدرته – فهو حر وتلقائى وليس له حدود بطبيعته – على التقييم والنظر فى الطبيعة كظاهرة فى ضوء الجوانب التى تفصح لنا بها الطبيعة عن نفسها من خلال الخبرة سواء من خلال الشعور أومن خلال الفهم وهو يحث الذهن كذلك على توظيف الطبيعة نيابة عن، وكمنظومة تمثل، ما لا يمكن إدراكه.

سمى كانْت توليفته الفلسفية من الخبرة القائمة على التجربة والملاحظة والمعرفة الموضوعية فى الخبرة "المثالية القائمة على العقل دون التجربة الحسية".

(٢٢) Kant, AA IV pp.9f

(٢٣) Kant, AA III p.242

والخبرة بعبارة أخرى تحمل بين طياتها القدرة على التنامى على ذاتها، والقدرة على المرور بمساعدة الخيال فيما وراء حدود الملاحظة القائمة على التجربة إلى النوعى أو ما يسبق الخبرة. إن السبيل المباشر إلى الحقائق الفائقة (القائمة على العقل دون التجربة الحسية) والذى يبدو أن فلسفة كانت تعد به كان له تأثير واسع على نقد الأدب الرومانسى، على الرغم من أنه تعطل كثيرا حتى القرن التاسع. لقد كان تأثيره على الشعر أسرع وأكثر ثباتا وقوة:

ليس الخيال إلا حقيقة،
واسما آخر لقوة مطلقة
ونظرًا ثاقبًا وذهنًا واسع الحيلة،
وهو العقل فى أسمى سماواته
وهو قوة وروح باعثة
على كفاحنا والاجتهاد:
لقد تتبعنا التيار
من الظلام، حيث الميلاد
فى مغارته المظلمة
حيث يسمع صوت خفيض
إنه صوت أمواج تفيض،
نحو الصوت سرنا فوجدنا الأنوار
لقد وجدنا ضوء النهار

لقد كان النقد والأدب والفلسفة الرومانسية يرون أن الشعر قادر بشكل أفضل على الإفصاح عن الجوهر الحقيقى للوجود من خلال العلاقة الخيالية التى يتمخض عنها بين خبرة الفرد والواقع المتسامى فوق الحس، وهذا عكس المعنى الذى قال به لوك الذى يتمثل فى مكيدة اللغة غير الوصفية (كما أنه عكس الكثير من نقد القرن الثامن عشر). إن هذه العلاقة علاقة خاصة فى جوهرها وهى خيالية

وهمية أكثر منها مرئية. وهي تعتمد بسبب قوتها – أقــل بكثيــر – علــى مــسوغ الإجماع وتعتمد كثيرا على البوح... للصوت الداخلي. وعلى الرغم من ذلــك فقــد رأى كانت أنها ذات أهمية بالنسبة لصلاحية نظريته "الموضوعية" التي أقامت عالما هو العالم الذي ارتضاه المذهب (القائم على التجريب والملاحظة) العلمي المعاصــر، وهي متلائمة أيضا مع قوانين نيوتن. بل إنه كان يعتقد أن نتائجه الميتافيزيقيــة قــد شكلت الأساس النظري والمبرر للمبادئ الإمبريالية (القائمة على مــذهب التجريــب والملاحظة) لمناهج نيوتن العلمية.

خاتمة

لقد بدا مجال العلم وكذا مجال الخيال بشكل متزايد كأنهما متعارضان، حيث كانت مناهج البحث القائمة على التجريب والملاحظة هى السائدة ولا مناص منها. فتوجهات كل من هذين المجالين المادية كانت تطمس وتهدد بملء مجال الخيال وعالمى الحقيقة والخيال اللاماديين. ويرسم وليام بليك فى ***Urizen*** ١٧٩٤ أناسا معذبين تلتف حول أجسادهم حيات الخيال الضيق؛ لأنهم سقطوا فى وحدة المادة النيوتونية. لقد قدمت " رؤية بليك عن الحكم الأخير" نقدا شعريا للمناهج الفلسفية:

الحكم الأخير هو حكم طاغ على الفن والعلم الرديئين فالأشياء العقلية هى وحدها أشياء الحقيقية وما يسمى حسيا/ماديا لا أحد يعرف أين مكانه. <إنه> فى الأوهام. ووجوده محض دجل طالما أن هذا الوجود خارج الذهن أوالفكر[٢٤].

إن ذلك بالطبع مستمر، بمعنى واحد فى مقولة هيوم " هذا هو عالم الخيال حيث ليست لدينا أدنى فكرة عن ما يختمر فيه". إن الفرق بينهما ربما بدأ يعطينا صورة عن نتائج انهيار إجماع الآراء الهش فى القرن الثامن عشر الذى كان بين "الميتافيزيقية" و"الأخلاقية" حول الأدب والفلسفة ودلالة هذا الانهيار فى الإجماع على النقد الأدبى. إن بليك يرفض الإجماع حول الذوق فى مقابل رضاه عن الرؤية العبقرية الشخصية التى لا مثيل لها: " ما الذى يسأل عنه عندما تشرق الشمس. هل ترى قرصا مستديرا من النار يشبه الجنيه؟ أوه لا لا أنا أرى جماعة كبيرة من أهل السماء تهتف قدوس قدوس قدوس هو الله الخالق جل جلاله"[٢٥]. إن نظرية معرفية كنظرية لوك ليس لها سبيل إلى "التنوير" الذى يأتى فى هذا الشكل. الإدراك الشعرى الخيالى فى نظر بليك هو الشىء الوحيد الحقيقى: فهنا كل المعرفة وكل الرؤية تتوحد. وبهذه الاستعاضة عن "التنوير" " بنور الرؤية" يكون رأى بليك متماشيا مع وصف جان جاك روسو للومضات السريعة من الإلهام التى " أذهلت عقله بأضواء لا حصر لها؛ لها الأولوية بالمقارنة بالتأليف. ولكن حيث وجد روسو الرؤية غير المقيدة فى دولة الطبيعة، يعارض بليك الطبيعة والروح: الرؤية تتصل بالروح فقط، والطبيعة فسدت بدرجة لا علاج لها بسبب المناهج الذرية (مذهب

(٢٤) Kant, AA III p.46

(٢٥) Kant, AA IV p.91

الإيمان بأن الأشياء تتكون من ذرات) للفلسفة الإمبريقية (المذهب التجريبى): إننى أرى فى شعر وردزورث الإنسان الطبيعى ثائرا على الدوام ضد الإنسان الروحانى ولذا فهو ليس بشاعر لكنه فيلسوف وثنى يعادى كل شعر حقيقى أو إلهام"[٢٦].

ولكن بليك بقى ويبقى صوتا وحيدا. ففى الأعوام من ١٩٨٩ – ١٩٩١ كان هدف قصيدة إيراسمس داروين **حديقة النباتات** هو إدراج الخيال تحت لواء العلم[٢٧]، وقبل ذلك بخمسين عاما أدرج هيوم الموضوعات الأخلاقية تحت نفس اللواء فى بداية كتابة المقالة ولكن من أجل تقريب علم النفس وعلم الأخلاق من العلم بأكبر قدر ممكن. أما داروين على الناحية الأخرى فقد رأى المسألة مسألة خيال يتوسط ما بين النظرات الداخلية للحواس (الشعرى) وبين "تحكيم العقل فلسفيا". وكتاب الفترة الرومانسية الكبار (مثل جوته وشيلى من ألمانيا ووردزورث وكولريدج من إنجلترا) كانوا يؤمنون بوحدة العلم والفن من خلال أساليب ووسائط الخيال. كل التاريخ الحديث للشعر على حد قول فريدريك شليجل "هو تعليق فورى تتبعى على النص الفلسفى الموجز الذى يلى: يجب أن يكون الفن كله علما وكل العلم فنا. والشعر والفلسفة يجب أن يكونا شيئا واحدا". إن الخيال الآن له دور أساسى لا مراء فيه كقوة قادرة على الكشف عن أفكار وتراكيب فى ما وراء الخبرة الحسية العادية؛ بمعنى أن قوانين الجاذبية ورؤية بليك يمكن أن تعتبر من نفس المجال الخاص بالنظرية الإلهامية. لقد أصبح نيوتن من جديد شخصية عظيمة جليلة، أما بالنسبة لوردزورث فالعظيم الآن هو عبقرى الخيال وليس فيلسوف الطبيعة، ورؤية المقدمة The Prelude epitaph الرائعة تعود إلى نقطة البدء حيث القطعة التأبينية لبوب عن **التنويرى العجيب**:

حيث وقف التمثال تمثال نيوتن، وجهه صامت، وفى يده موشور، الدليل المرمرى الأبدى للعقل يبحر فى بحور الفكر المظلمة، وحيدا.

---

(٢٦) Kant, AA V p.250

(٢٧) Kant, AA V p.268

الفصل السابع والعشرون

سيكولوجيا المعيار الأدبي والاستجابة الأدبية

بقلم : جيمس سامبروك

سيكولوجيا المعيار الأدبى والاستجابة الأدبية

سيكولوجيا الإبداع الأدبى ملخصة وموضحة جيدا فى كتاب توماس هوبس: *Answer to Davenant's Preface to Gondibert* (1650):

الزمن والتعليم يورثان الخبرة، والخبرة تورث الذاكرة، والذاكرة تورث الحكم الصائب والخيال؛ والحكم الصائب يورث القوة والبنية، والخيال يورث زخرف القصيدة... القدرة على إصدار الأحكام، وهى الأخت القاسية، تشغل نفسها بالتدقيق الجاد والشديد فى أركان الطبيعة... مسجلة ترتيب هذه الأركان وأسبابها واستخداماتها ونقاط الاختلاف والتشابه فيما بينها، كل هذه الجوانب تمثل موادًا جاهزة فى متناول الخيال، وذلك عند تأدية أى عمل فنى، حتى لا تكون الرحلة طويلة جدا عندما تبدو القدرة على إصدار الأحكام كأنها تطير من جزر الهند الشرقية إلى جزر الهند الغربية ومن السماء إلى الأرض، وعندما تبدو كأنها تخترق أصلب الموانع أو تصل إلى أبعد الأماكن فى المستقبل وفى ذاتها، وكل ذلك فى حدود الزمن، عندما يكون كل ما تبحث عنه هو نفسها وعندما لا تتألف رشاقتها الرائعة كثيرا من الحركة بقدر ما تتألف من الخيال الغزير المرتب بوعى وفطنة والمسجل على أكمل وجه فى الذاكرة.

إن الأخيلة التى فى الذاكرة والتى يعتمد عليها كل من المخيلة والقدرة على الحكم تعمل على تلاشى الانطباعات النابعة من المعانى والمختزنة فى الذهن بعدما يزول المؤثر الذى تسبب فى حدوثها. فالأخيلة تدور بشكل عفوى فى الذهن على شكل تتابعات طبقا لقربها الزمنى والمكانى من تلك الانطباعات الناشئة عن المعانى، والتى تكون الأخيلة بالنسبة لها مجرد بقية متلاشية. هذه التتابعات و"سلسلة الخيال" أو"سلسلة الفكر" قد لا توجد، كما فى حالة الأحلام، أو توجد بواسطة الإرادة، "كما لو أن شخصا يريد كنس غرفة كى يجد جوهرة: أو ككلب يجوب حقلا جريا وراء رائحة ما. والسلسلة الفكرية الأولى الموجهة هى "الذاكرة"، والثانية هى "الابتكار". وبناء على الاستعارة الأسرية فى رد هوبس

على ديفينانت، فإن المخيلة هى أخت للحكم وليست زوجة خادمة. إن العلاقة بين الحكم والمخيلة ستتنوع بناء على نوع الفن الذى يقوم به الذهن.

فى القصيدة الجيدة، سواء أكانت ملحمية أم درامية، كما هو الحال فى السوناتة والإبجرام (حكم وأقوال مأثورة) وأنواع أخرى، يكون كل من الحكم والمخيلة مطلوبا: على أن المخيلة لابد أن تكون الأسمى شأنا، حيث إنهما يحبان المغالاة. ولكن يجب ألا تكدرهما عدم الفطنة. الحكم فى التاريخ الجيد لابد أن يكون ساميا... حيث لا مكان للمخيلة. والمخيلة لها السيادة فى الخطب والمدائح وفى السب والتفحش كذلك.

والحكمة/القدرة على إصدار الأحكام بالنسبة لهوبس هو المرافق الرئيسى للفطنة. ومصطلح الفطنة Wit بالنسبة لجيل جودون يشمل الذكاء والمهارة والعبقرية وسرعة المخيلة fancy، ولكن بالنسبة لأجيال درايدن وبوب وأديسون "فالفطنة الحقيقية" تتطلب الحكمة ويعلن هوبس بصراحة أن "الحكمة، لهذا السبب، بدون المخيلة هى الفطنة لكن المخيلة بدون الحكمة ليست كذلك".

وسيكولوجية هوبس حيال الحكمة والإلهام، علاوة على تشبيه الكلب الإسبانى، تعاود الظهور فى أول ما كتبه جون درايدن من نقد وهو تدشين لمسرحيته **سيدات المجتمع المتنافسات** يقول:

الحكمة عند الشاعر هى طاقة غير مقيدة/ عشوائية ولا ضابط لها، فهى مثل الكلب الإسبانى عالى الرتبة تحتاج إلى قباقيب تثبت فيها لكبح جماحها لئلا تتخطى الحكمة، وأول جملة يفتتح بها هذا النقد التدشينى للمسرحية تقدم صورة أقل خيالية لكنها أكثر تعبيرا وغموضا لهذه القدرات الذهنية: يا ربى، هذه الهدية المتواضعة أوجدتها أنت قبل أن تتبلور فى شكل مسرحية بوقت طويل، أوجدتها عندما كانت مجرد مجموعة غير مرتبة/ لا ملامح لها من الأفكار يتراكم بعضها فوق بعض فى الظلام، أوجدتها عندما كانت المخيلة فى بداية عملها تدفع الصور الهاجعة للأشياء نحو النور حيث تتمايز للعيان وحيث تتمكن الحكمة من اختيارها أو رفضها.(Dryden, *Of Dryden's Poetry*)

ومن الواضح أن استعارة هوبس لصورة الكلب الإسبانى سيطرت على مخيلة دريدن؛ لأنه يستخدمها مرة أخرى فى مقاله النقدى التالى كمقدمة لقصيدته التاريخية ***Annus Mirabilis*** (1667) عام ١٦٦٧ يقول: " الفطنة عند الشاعر، أو فطنة الكتابة... ما هى إلا القدرة على التخيل عند الكاتب، وهى قدرة تشابه الكلب الإسبانى المطيع الذى يعدو فى حقول الذاكرة إلى أن يعثر على الفريسة التى يبحث عنها "بمعنى أن" الخيال ينقب فى كل ما فى الذاكرة عن نوع أو عن الأفكار المتعلقة بتلك الأشياء التى تسعى لتقديمها.

ومقدمة قصيدة ***Annus Mirabilis*** تستطرد فى تفاصيل أكثر بخصوص فكرة الخيال:

إن السعادة الأولى التى يتسبب فيها خيال الشاعر تتمثل فى الإبداع، أو فى التزود بالأفكار، والثانية هى المخيلة أو تنويع ودفع وتشكيل الفكر؛ لأن الحكمة تقدمها للموضوع على أكمل صورة، والثالثة هى الفصاحة، أو فن الإلباس والتزيين الذى أوجده الفكر ونوعه على هذا النحو على شكل كلمات ملائمة ذات دلالة ومغزى، إن سرعة الخيال يمكن ملاحظتها فى الإبداع، والخصوبة فى المخيلة، والدقة فى التعبير.

يوضح تحليل هذه المقدمة سلسلة مكونة من ثلاث وظائف، على أن إعزاء الوظائف الثلاث إلى قوة واحدة شاملة هى الخيال يشير إلى أن عملية الإبداع/ الخلق الشعرية هى العملية الذهنية التى يصفها دريدن بدقة بأنها "السعادة المستقاة من خيال الشاعر". والحكمة بالطبع تلعب دورا محوريا فى هذه العملية يماثل دور الحكم الذى يفصل فى منازعات الملكية.

ويزيد وريث فلسفة هوبس، جون لوك (١٧٠٤ – ١٦٣٢) من شدة التناقض بين الفطنة والحكمة. فالفطنة بناء على رأى لوك، فى مقاله: **مقال بخصوص الفهم الإنسانى** ١٦٩٠، هى وسيلة ربط الأفكار، وهى باضطراد التى تبدو متشابهة بعضها مع بعض "والتى يمكن بها تكوين صور وتصورات مقبولة فى المخيلة". أما الحكمة فهى الطاقة التى تستخدم للتمييز بين الأفكار وتحديد الاختلافات حتى لا يخلط الإنسان بين الأشياء. واستخدام هذه الطاقة هو الطريق الصعب والمهيأ المؤدى إلى المعرفة، طريق يقود على العكس تماما نحو الاستعارة والإيماء. وواضح هنا التناقض بين اللغة المجازية الجوفاء والمضللة

وغير المؤكدة وبين لغة العلم الواضحة والصريحة والإيجابية والحرفية. وبناء على لوك فالفطنة والحكمة ينطلقان كل فى طريق مختلف، فأحدهما يتجه نحو المعرفة الحقة والآخر ينحرف مبتعدا عنها. " الفطنة والحكمة مسموح بهما" فى المحاورات حيث نسعى إلى الاستمتاع والسرور أكثر مما نسعى إلى المعلومات والرقى بمعرفتنا... ومع ذلك فإذا كان لنا أن نتحدث عن الأشياء كما هى فإنه لابد لنا من أن نسلم بأن " فن البلاغة – إلى جانب النظام والوضوح، وكل التطبيقات المجازية والفنية للكلمات التى أوجدتها الفصاحة – لا يوجد لشىء إلا للتنويه بالأفكار المغلوطة ولتحريك العواطف التى بها يتم تضليل الحكمة، ولذلك فإنها فى حقيقتها خدعة كبرى" (Lock, *Essay*).

وهناك شكوك مماثلة تحوم حول فصل "ترابط الأفكار" الذى أضافه لوك إلى مقاله فى عام ١٧٠٠. ولوك يتفق مع هوبس فى أن هناك روابط طبيعية بين الأفكار فى الذهن؛ الأمر الذى يتفق مع العلاقات المنطقية بين الأشياء. على أنه يكرس معظم هذا الفصل لمناقشة الترابط غير المنطقى وغير الطبيعى بين الأفكار، وذلك كله إما بحكم المصادفة أو بحكم العرف الذى "يعوق الإنسان عن الرؤية والتمحيص".

أفكار فى حد ذاتها ليست ذات قرابة تأتى لتترابط فى أذهان بعض الناس إلى حد يصعب معه فصلها عن بعضها... وما إن يبدأ المرء فى الفهم فى أى وقت ولكن... حتى تتراءى له المجموعة كلها مترابطة معا بشدة. ومن المألوف احتمال أن تكون سلاسل الترابط، السانحة مختلفة فى أذهان الناس، "بناء على اختلاف ميولهم ومستوياتهم الثقافية واهتماماتهم... إلخ". وبالنسبة لمن لا يشاركون لوك هذا الرأى القائل بأن "الترابط" " غير الطبيعى" بين الأفكار قاد إلى الغلط، فإن الملامح الشخصية والنسبية للترابط حثت بالتالى على تطور ملامح مماثلة فى الإبداع والاستجابة الأدبيتين.

كان لنظرية لوك الأشمل فى الإدراك والأفكار تأثيرات أسرع كثيرا على النقد الأدبى وخصوصا عندما أعاد شرحها أديسون. ينظر لوك إلى الفكرة على أنها وسيط بين الذهن الواعى وبين غاية قصوى فى الإدراك. هذه الأفكار تشمل المعلومات الحسية، والذكريات وجوانب أكثر تجريدا. على أن لوك كان من عادته الإشارة إلى هذه الأشياء جميعا، سواء أكانت حسية أم مبنية على التخمين، على

أنها "صور". وعند لحظة ما يأخذ لوك الكاميرا الشمسية كمثال يوضح به كيفية ارتسام الصور فى الذهن: " إننى أعتقد أن الفهم لا يختلف كثيرا عن حجرة محجوبة تماما عن الضوء باستثناء بعض الفتحات التى تسمح بدخول مشابهات مرئية خارجية، أو أفكار عن أشياء فى الخارج". إن الاستعارة السائدة التى تشبه الأفكار بالصور تعزز ما قاله لوك من أن أفكارنا البسيطة هى فى الأساس مستنبطة من النظر، وهو أكثر حواسنا قدرة على الإدراك، وهو الوسيط الرئيسى بين المادة والذهن. كما يتكلم لوك عن أفكار ترد إلى الذهن عن طريق الحواس والأعصاب " وهى شبكة الأنابيب التى تحمل الأفكار من الخارج إلى جمهور العقل، غرفة الحضور الذهنى". تتضمن استعارة غرفة الحضور هذه أن الفهم يلعب دور الحاكم أو القاضى. وبناء على لوك لا توجد أفكار منشأها الفطرة وذلك لأن الذهن ساعة الميلاد يشبه الصفحة البيضاء، والخبرة هى التى تسطرها بالأفكار.

أما القوى التى تنتج بها الأشياء الخارجية أفكارا فى الذهن فيسميها لوك الصفات. وهو يميز منها نوعين، أساسية، وثانوية والصفات الأساسية هى "التماسك، والتوسع، والشكل، والحركة أو الراحة، والرقم" أما الصفات الثانوية فى " فى الحقيقة لا تعنى شيئا فى الأشياء نفسها لكنها قوى لإنتاج إحساسات متباينة فى أنفسنا عن طريق صفاتها الأساسية... مثل الألوان والأصوات والمذاق (وهكذا)... إلخ" (Lock, *Essay*). فصفات لوك الأساسية هى بالضبط تلك التى قال بها من قبله إسحق نيوتن بخصوص النموذج الرياضى للكون فى كتابه *المبادئ* (١٦٨٧)، وتمييزها عن الصفات الثانوية له ما يوازيه فى تأملات نيوتن بخصوص اللون فى كتابه **البصريات** ١٧٠٤ ***Optics***. يقول نيوتن " أشعة الضوء، إذا تحرينا الدقة، ليست ملونة... فألوان الأشياء ليست سوى استعداد هذه الأشياء لعكس هذا النوع. أو ذاك من الأشعة بغزارة أكثر من باقى الأنواع. أما الأشعة فهى لا تعدو كونها استعدادا لبث هذه الحركة أو تلك فى الجهاز الحسى حيث تتحول إلى إحساسات ناجمة عن هذه الحركات لكنها إحساسات على شكل ألوان" (Newton, *Optics*) الجهاز الحسى هو ذلك الجزء من الذهن الذى تتناهى عنده الأعصاب. وفى تصنيف لوك، تكون الصفات الأساسية موجودة إذا لم يدركها أحد، أما الصفات الثانوية فلا يمكن استيعابها فى غياب الإدراك. وعلى الرغم من أن أفكارنا المتعلقة بالصفات الثانوية، على عكس أفكارنا الخاصة

بالصفات الأساسية، ليست نسخًا مشابهة بالضبط " للشيء نفسه" فإن لوك لا يعتبر الصفات الثانوية ذاتية. ومع ذلك فإن بعض المروجين لفلسفته يتفهمون إمكانية ذلك.

وتأثير لوك على القرن الثامن عشر كان إلى حد كبير بسبب ترويج جوزيف أديسون لفلسفته (١٧١٩ – ١٦٧٢). ففى العدد ٢٩١ من ***Spectator*** – وهو واحد من سلسلة من ثمانية عشر. عددا من هذه الجريدة تدور كلها حول **الفردوس المفقود**، وهى أشهر ما كتب فى التفسير النقدى لهذه القصيدة وأعظمها مكانة على مدى القرن الثامن عشر. يزعم أديسون أن المعرفة فى مقال لوك – **مقال بخصوص الفهم الإنسانى** – ضرورية للناقد الأدبى. وتتخذ جريدة ***Spectator*** فى العدد ٦٢ نص " تأمل مثير للإعجاب فى الاختلاف بين الفطنة والحكمة" للوك نصا لها. على أن تأثير لوك تأثير شامل وذو أهمية كبرى فى سلسلة من أحد عشر عددا من هذه الجريدة تدور كلها حول متع الخيال.

هذه الصحف التى استقت مادتها على ما يبدو من مقالة كتبها أديسون فى التسعينيات من القرن السابع عشر (١٦٩٠) تدور حول الأساس السيكولوجى للخبرة الجمالية، فهى تؤلف فى مجملها بحثا فى الخيال أقل منهجية من بحث لوك فى الفهم، مع أنه يضاهيه.

وتصورات أديسون الجمالية قائمة على مقدمات من سيكولوجية لوك. أولا إن كل الأفكار يمكن تعقبها حتى الوصول إلى الانطباعات الحسية، وإن حاسة النظر هى الحاسة الرئيسية: " إنها الحاسة التى تزود الخيال بالأفكار، وأنا أعنى هنا بمباهج الخيال أو المخيلة (التى سوف أستخدمها كيفما اتفق) تلك التى تنجم عن الأشياء المرئية، سواء عندما تكون موجودة أمام أبصارنا فعلا أو عندما نستدعى الأفكار المتعلقة بها إلى أذهاننا. ثانيا، إن للذهن القدرة على الاحتفاظ بهذه الأفكار أو تغييرها أو دمجها معا، ولهذا السبب فإن إنسانًا فى غيابات سجن تحت الأرض، على سبيل المثال، قادر بواسطة خياله على تسلية نفسه بمناظر وصور من الطبيعة أكثر جمالا من ما هو موجود فى الطبيعة بأسرها (*Spectator*). وللذهن القدرة على ربط فكرة بأخرى لا إراديا. وهذه القدرة يعتبرها لوك خطرة بينما يعتبرها أديسون قدرة نافعة:

إن لنا أن نلاحظ أن كل حدث خاص مما سبقت لنا مشاهدته يوقظ مشهدا كاملا فى الخيال ويوقظ أفكارا لا حصر لها كانت كامنة فى الخيال، فلون أو رائحة ما بوسعها ملء الذهن فجأة بصورة لحقل أو حديقة حين رأيناها لأول مرة، كما أنها قادرة على أن تجعلنا نتذكر كل الصور التى رأيناها من قبل. وخيالنا يلتقط هذه اللمحة ويقودنا بشكل غير متوقع إلى مدن أو مسارح وسهول أو مروج.

وعلاوة على ذلك، عندما تعكس المخيلة على هذا النحو تلك الأشياء التى سرتنا عندما رأيناها، والتى تبدو كذلك من خلال التأمل، على المشاهد التى مرت بها قد نلاحظ أن الذاكرة تزيد من السرور عما كان عليه فى الأصل. (*Spectator*, III).

هذه الفقرة من بروست تدين بشىء ما لتصور هوبس عن العقل حيث تقوم المخيلة بنزهة فى مخازن الصور المختزنة فى الذاكرة.

ونزوعا عن احترامه للوك، يعترف أديسون بأن مباهج الفهم يمكن استغلالها أكثر من مثيلاتها الناجمة عن الخيال ومع ذلك:

فالمنظر الجميل يبهج الروح تماما كما سحر الوصف الذى فى شعر هومر قراء أكثر مما فعل فصل كامل من كتابات أرسطو. وزيادة على ذلك فمباهج الخيال تتميز بهذه الصفة على مثيلاتها الناتجة عن الفهم؛ لأنها أكثر وضوحا وأسهل فى الحصول عليها. فما إن تفتح عينيك حتى يدخل المشهد والألوان ترتسم على المخيلة. (*Spectator* III).

وعندما يكتب أديسون عن الألوان التى ترسم نفسها أو عن أحداث تثير مشهدا فإنه يبدو كأنه ينظر إلى الخيال باعتباره مرآة أو خشبة مسرح معدة لتقديم الانطباعات الحية. وعندما يناقش الاستعارة فى صحيفة *Spectator* 421، العدد ٤٢١، فإنه يعتبرها مصطلحات تكميلية تماما كمرآة الفهم:

وبهذه الإيماءات فالحقيقة فى الفهم تكون كما عكسها الخيال، وإننا قادرون على رؤية شىء كاللون والشكل على شكل فكرة واكتشاف مخطط لأفكار ثم تتبعها فى المادة. وهنا يستقبل الذهن كمًا هائلاً من الإحساس بالرضا ويحدث إرضاء لقدرتين من قدراته فى وقت واحد، بينما تكون المخيلة مشغولة فى نسخ

ما يترتب على الفهم وتدوين الأفكار بعيدا عن العالم الذهنى وفى العالم المادى (*Spectator*, III).

وفى كلتا الحالتين يكون الخيال نوعًا من القدرة البرمائية التى تمثل حلقة الوصل بين العالمين الذهنى والحسى.

وتنشأ المباهج الأساسية للخيال من أشياء مرئية. أما المباهج الثانوية فتنشأ من "الأفكار الناتجة عن أشياء مرئية عندما لا تكون الأشياء موجودة بالفعل أمام العين، بل تستدعى إلى ذاكرتنا، أو تشكل بصورة صورًا لأشياء إما غير موجودة أمامنا أو خيالية (*Spectator*). وربما كان من الأفضل أن تقترح مصطلحات هذا التقسيم من قبل فكرة لوك عن الصفات الأساسية والثانوية للأشياء. كما أن هناك تصورًا مهمًا بالنسبة لأديسون: ولكن تقسيم أديسون فى الأساس لا يعدو كونه تمييزًا قديمًا بين الطبيعة والفن الذى يحاكى الطبيعة.

وتقسم الأشياء الطبيعية التى تبهج الخيال فى العدد ٤١٢ من جريدة ***Spectator*** إلى ثلاثة أنواع هى:

العظيمة وغير العادية والجميلة وأعظم استجابات لما قد يقبل الناس بعد قليل أن يشيروا إليه على أنه السامى هى أمثلة للأشياء العظيمة بما فيها "صحراء جرداء... وجبال شامخة ووهاد أو مسطحات شاسعة من الماء" حيث يدهشنا "نوع خام من الجلال". ومثل هذه الأشياء يتمخض عنها شعور بالضخامة فى الذهن. لأن خيالنا يجب أن يكون ممتلئا بشىء أو أن يتمكن من شىء أكبر بكثير من طاقة استيعابه ثم إن " ذهن الإنسان بطبيعته يقاوم أى شىء يقيده".

وإذا كان الأمر كذلك فإن " المناظر العريضة وغير المحددة تبهج المخيلة تماما كما تفعل التأملات فى الخلود أو اللانهائية مع الفهم".

"كل شىء جديد أو غير معتاد يؤدى إلى البهجة فى الخيال؛ لأنه يملأ الروح بدهشة مقبولة، كما يرضى فضولها ويعطيها فكرة لم تقتنصها من قبل". والجديد وغير المعتاد يمثلان شكلا من أشكال الانتعاش الذهنى الذى يلقى بالسحر على الوحش و" ينصح التنوع". التنوع شىء طبيعى فى حركته، مثل شلال ماء، سار فى حد ذاته: إننا يصيبنا الملل بسرعة عند النظر إلى التلال والوديان حيث يظل كل شىء على حاله ولا يتزحزح عن مكانه ولا تتغير هيئته التى هو عليها،

ولكننا نجد أفكارنا مهتاجة ومطمئنة نوعا ما عند رؤية الأشياء دائمة الحركة التى تنزلق مبتعدة من تحت عين المشاهد.

ولكن يتابع أديسون حديثه: لا يوجد شيء يجد طريقه إلى الروح بالسهولة التى يجدها الجمال. فالجمال يمنح الذهن مزجًا داخليا فى الحال مما يؤدى إلى شعور الخيال بالرضا سريعا. فنحن مهيئون تماما للتعرف على الجمال فى – على سبيل المثال – "تنوع الألوان فى سيمترية" على أنه يجب التسليم باحتمالية عدم وجود جمال أو قبح حقيقى فى شيء أومادة أكثر من وجوده فى شيء آخر أو مادة أخرى (*Spectator*, III).

إن العظيم وغير المعتاد والجميل كلها معروفة من خلال تأثيراتها، ولذلك فمجموعات/ أنواع أديسون الثلاثة كلها موضوعية بقدر ما هى شخصانية. فهو مثل لوك يركز على العمليات التى يقوم بها الذهن. وعلى الرغم من ذلك، فمثلما هو قادر على التقدم أكثر خطوة واحدة أبعد مما وصل إليه لوك فى شرحه للأسباب الفعالة للأحداث الذهنية، فإنه ينتقل مباشرة، فى العدد ٤١٣ من ***Spectator***، إلى دراسة نتائجها النهائية التى شرحت بناء على اعتقاد أديسون الذى فحواه أن الله خلق الإنسان وهيأه للتصرف من تلقائه على خياله. ويتناول أديسون مجموعاته بدوره فيقول بأن الله جعلنا نسعد بشكل تلقائى بما هو عظيم أو بالغ مداه فى الكمال وذلك من أجل "إعطاء أرواحنا استمتاعًا مشروعًا" بالتأمل فى ذاته العلية، وأن الله ألحق بهجة كامنة بفكرة الشيء الجديد أو غير المعتاد، وأنه ربما يحثنا على السعى وراء المعرفة، وشغلنا بالبحث فى عجائب خلقه. فقصد الله من جعلنا نسعد بالجمال مشروع بتفصيل أشمل، مع تطبيق فائق " للاكتشاف العظيم" للوك، الذى أكده نيوتن، وهو(أى الاكتشاف العظيم للوك) أن الضوء والألوان، كما يدركها الخيال، هى مجرد أفكار فى الذهن، كما أنها ليست صفات لها وجود فى المادة:

منح (الله) كل شيء حولنا الطاقة لاستثارة فكرة مقبولة فى الخيال: لذلك فمن المستحيل علينا أن نرى مخلوقاته دون تأثر بها أو بلامبالاة، كما يستحيل علينا مطالعة جمال كثير بدون رضا أو ارتياح كامنين. فالأشياء قد تظهر للعين بمظهر متواضع إذا رأيناها فى أشكالها وحركاتها الملائمة وحسب: وماذا عسانا أن نحدده سببا لإثارتها فى أنفسنا العديد من تلك الأفكار المختلفة عن أى شيء

يوجد فى الأشياء نفسها، (لأن هذه الأشياء هى الضوء والألوان)، أكان ممكنا عدم إضافة جماليات زائدة إلى الكون وجعله مقبولا أكثر للخيال؟ إننا نستمتع فى كل مكان بمشاهد وظواهر سارة، ونحن نكتشف أمجادا خيالية فى السماء والأرض، ونرى بعض هذا الجمال الخيالى وقد ازدانت به الخليقة جمعاء، ولكن ما هذا الرسم التمهيدى القبيح للطبيعة الذى يجب علينا أن نتسلى به، هل اختفت كل ألوانها الجميلة وهل تبددت الطوابع المميزة للضوء والظل؟ باختصار، تبدو أرواحنا فى الوقت الحاضر تائهة من حيث السرور وحيرتنا فى الوهم البهيج، ونحن نسير كبطل القصة الرومانسية المسحور الذى يرى قلاعا وأحراشا ومروجا جميلة، وفى ذات الوقت يسمع شدو الطيور وخرير الجداول، ولكنه ما إن يأتى إلى نهاية تعويذة سرية ما حتى ينتهى المشهد ليجد الفارس التعس نفسه فى أرض بور أو صحراء قاحلة.

وعليه يصبح العالم الخارجى، والمنظور إليه فلسفيا، منظرا طبيعيا رومانسيا.

إن ما يصنعه أديسون بصفات لوك الثانوية فى تشبيهه لإدراك الإنسان العادى للعالم الخارجى العادى بحالة من السحر يجب أن لا يحدث الخلط بينه وبين تصوره هو عن المباهج الثانوية للخيال، أى المباهج المستقاة من الفن.

إنه يقبل بالرأى التقليدى فى زمانه والقائل بأن الفن يحاكى الطبيعة، بيد أنه فى أثناء تقدمه يميل إلى تبديل الأساس الذى اتخذه لنفسه بعض الشيء. وأحيانا كان يصر على أن الفن لا تسعه مجاراة الطبيعة لدرجة أنه يزعم فى العدد ٤١٤ من ***Spectator*** أن كل ما وقعت عليه عيناه من الفن الكامل هو نتيجة الصور المتحركة للنهر والمنتزه التى التقطتها الكاميرا الخفية الشهيرة فى مركز الرصد الذى فى جرينتش. لأن هذا الفن يحمل بين أعطافه أشد الدرجات شبها بالطبيعة. ومن جهة أخرى يسلم فى العدد ٤١٨ من ***Spectator*** بأن الفن قد يتفوق على الطبيعة، لأن الخيال يستطيع أن يخال لنفسه أشياء أعظم وأغرب أو أجل مما تراه العين، وفى ذات الوقت يظل حساسا لعيب ما يعترى ما رآه. وعلى هذا الأساس فإن دور الشاعر يتمثل فى مداعبة الخيال فى عقر داره وذلك بإدخاله تعديلات على الطبيعة بما يبلغ بها حد الكمال، حيث يصف واقعا، وبإضافته لجماليات أعظم وأجل من الموجودة معا فى الطبيعة، حيث يصف خيالا

(*Spectator* III) بينما قد يصف هذا الفن نقاد آخرون بأنه محاكاة للطبيعة المثالية، لكن أديسون ليس واحدًا منهم.

والطبيعة المثالية تبقى محط اهتمام أنتونى أشلى كوبر المستمر، وهو الإيرل الثالث لشافتسبرى (١٧١٣ – ١٦٧١). وله عقيدة أفلاطونية بأن الأشياء المادية مجرد ظلال للعالم المثالى، وتتمثل بوضوح أكبر فى كتاب **الأخلاقيون** ***The Moralists*** ملحمة فلسفية ١٧٠٩، وهى سلسلة من الحوارات حول "المواضيع الطبيعية والأخلاقية" تدور بين أربع شخصيات. وأهم هذه الشخصيات فيلوكلس Philocles ذو المذهب الارتيابى (وهو القاص)، ويليه المفكر الحر ثيوكلس Theocles الذى يعرض وجهة نظر شافتسبرى الخاصة. ويذهب بثوكلس فى رحلة خيالية فى العجائب الجميلة والسامية للعالم الطبيعى، حيث يجد أنه حتى الصحارى " لا تحب جمالياتها الغريبة. وأن البرية تروق للأفاعى العاتية، وأن الوحوش المفترسة والحشرات السامة، مهما كانت فظيعة أو مهما كانت متناقضة مع الطبيعة البشرية فهى كائنات جميلة فى حد ذاتها ولها جمالها الخاص بها، كما أنها كفء لأن تحرك أفكارنا وإعجابنا بتلك الحكمة الإلهية، التى هى أجل بكثير مما تصل إليه أنظارنا الحسيرة". أما فيلوكلس، الذى صحبه فى نزهته الفكرية فيستجمع شتات نفسه متسائلا عن سبب تعمقه فى هذا السبيل الرومانسى، ويتساءل عن ما سلب لبه عندما فكر بإحساس مرهف فى أشياء من هذا النوع. ويكون رد ثيوكلس أن لا عجب إذا كنا نجد أنفسنا فى حيرة عندما نتبع السراب من أجل المادة. لأننا إذا كنا نثق فى ما يمليه علينا استنتاجنا أن كل شىء فى الطبيعة جميل وساحر فإن ذلك مجرد "ظل للجمال الأول". وعندما نتفكر فى الأشياء الجمالية ونتعرف فيها على ظل الجمال الفكرى الفائق، فإن العقل وهو أعظم ما يملكه الإنسان يدرك نفسه فى طبيعته الحقيقية:

ليس ثمة شىء أسمى من الجمال: الذى لا ينتمى، وليس له وجود أو أساس إلا فى الذهن والعقل، والجمال وحده يتعرف عليه ويكتسب عن طريق هذا الجزء السامى. وعندما يفتش فى ذاته... فإنه ذلك الذهن المتطور الذى يرى بالكاد أشياء أخرى، ويمر فوق الأجساد، والأشياء المعتادة، (حيث لا يوجد غير ظل للجمال) هو الذى ينفذ بثبات إلى مصدر الجمال، ويشاهد أصل الشكل والنظام فى ذلك الكائن الذكى.

وفى هذه "التأملات المختلفة" لعام ١٧١٤ يلخص شافتسبرى ما يلى: "إن الجميل هو المتناسق والمتناسب، والمتناسق والمتناسب هو الحقيقى. والذى يكون جميلا وحقيقيا فى آن هو بالضرورة مقبول وحسن" (*Characteristics*, II). وأولئك الذين تسعدهم البرية وأولئك الذين يفتحون بعاطفتهم المتنامية نحو" أشياء طبيعية"، مثل الصخور الصماء والمغارات المغطاة جدرانها بالطحالب والكهوف الطبيعية ومساقط المياه، ولكنها تقع فى عمق "الطريق الرومانسى" تماما كما هو حال المحبين، لأنهم سواء أكانوا يعرفونه أم لا فإنهم يعشقون الجمال المثالى. وكما أن الجمال الفنى هو تعبير عن ما يجول فى ذهن الإنسان، فإن الجمال الطبيعى كذلك هو تعبير عن الذهن/ العقل الإلهى الشامل: فالجمال هو الحقيقة. والجمال والحقيقة تدركهما قدرة واحدة تعرف باسم "العقل الأخلاقى" عندما يتجاوب مع الأفعال الإنسانية وتدرك العواطف والأهواء البشرية، ولكنه يعرف بأنه عقل الجمال حينما تفتح العين على أشكال والأذن على أصوات.

وحينما يصر على أن "المجمل ليس هو الجميل الحقيقى" (*Characteristics*, II)، فإن شافتسبرى يحول أنظارنا عن العمل الفنى إلى الفنان عن طريق مناورة نقدية خداعة، على الرغم من أنها أقل شفافية من تلك التى يستبدل بها كولريدج السؤال عن " من يكون الشاعر؟" وذلك فى نهاية الفصل ١٤ من كتاب ***Biographia literaria***. إذن فالشاعر الذى عناه كولريدج هو الشخص الذى لا يتشابه فحسب مع الإنسان الذى يستحق بالفعل اسم شاعر وهو الشخص الذى وصف منذ مائة سنة خلت بواسطة شافتسبرى فى **مناجاة: أو نصيحة لمؤلف** ١٧١٠ (*Advice to the Author* (1710)): هذا الشاعر فى واقع الأمر خالق: إنه بروميثيوس العادل فى حكم الإله جوف، وهو مثل الفنان السلطان أو الطبيعة البلاستيكية Plastic Nature يصنع كيانا متماسكا متناسبا فى أجزائه، مع الخضوع التام والتسليم بالدونية بالمقارنة بالأجزاء المكونة له. إن التلميح الأسطورى هو للقصة المعروفة فى كتاب أفلاطون ***Protagoras*** وفى **تحولات أوفيد** ***Ovid's Metamorphoses***، فهى تحكى كيف سرق بروميثيوس العملاق نار القدرة الخالقة من الآلهة ومزجها بطينة الإنسان مما جعل الإنسان شريكا فى الشرط الإلهى، وعلى الرغم من أن هذه الأسطورة الجذابة عن بروميثيوس، بصفته Plastic Artist، أو مثل التشبيه الاستعارى.

وهى ليست مهمة فى حد ذاتها بالنسبة لشافتسبرى كما هو الحال بالنسبة لأعمال شلى، إلا أنها تلعب دورا فى بعض كتاباته الأخرى: فعلى سبيل المثال، فى بداية الأخلاقيين حيث استخدمت فى الجدل حول ما إذا كان الإله مسئولا عن نواقص الطبيعة.

والشخصية البروميثية الموصوفة فى **نصيحة لمؤلف** ***Advice to an Author***، وهو الفنان الأخلاقى الذى تسعه محاكاة الخالق Creador على هذا النحو، هى شخصية مغايرة للغاية " للنوع التافه من الأخلاقيات... التى نحن المحدثين مقتنعون بتسميتها بالشاعر Poets، وذلك لأنها تحتوى على القدرة اللغوية الساحرة مع استخدام عشوائى للفطنة wit والمخيلة fancy. ولأن شافتسبرى لا يضمن كتاباته عن علم الجمال aesthetics الكثير من النقد الأدبى المحدد، فإننا لا يمكننا التأكد من ماهية القوافى المعاصرة التى تعرضت للهجوم هنا، فيما يبدو أنها مناوشة صغيرة فى معركة الكتب بين القدماء والمحدثون ولكنه يسخر فى وقت لاحق من المعجبين بدريدن قائلا: " إنه الكتكوت الصغير الذى قد تراه يطوف باهتمام الشاعر الناضج، أو مؤلفا مسرحيا فى مقهى ثقافى".

إن المحدثين المعرضين للهجوم مجرد مبتكرين يحاكون الأشكال الطبيعية الخارجية أو الطبيعة ذاتها، فى حين أن الشاعر الموصوف بشكل مثالى يحاكى التفاصيل والنظام والأساس الخلاق فى الطبيعة. وباستخدام مصطلحات سبينوزا يقوم كوليريدج بالتمييز ذاته: " إذا قلد الفنان الطبيعة المجردة فليس فى ذلك ما يدعو للفخر... إن عليك أن تتسيد الجوهر، الذى يشير إلى وجود صلة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان. المبدأ الخلاق يعنى لشافتسبرى مبدءا جوهريا أدنى من مرتبة الله وليس الله نفسه، وهو مبدأ يجعل من المادة شيئا حيا ويعطى تفسيرا للنمو والسلوك المقصود. وجد شافتسبرى، وهو المفكر الحر، مصطلح أسطورة أفلاطون " بروميثيوس تحت چوبيتر"، نتيجة لاهتمام عابر منه، أكثر انسجاما من مصطلح كودويرث. وكما أن "الطبيعة plastic" تبث الحياة فى الظواهر وتشكلها إلى كيان متناغم، كذلك يفعل الفنان بطاقته الـ Plastic المماثلة (وعند كولريدج).

وتصورات شافتسبرى عن الخيال المبدع بصفته مماثل لخالق أو سلطان الطبيعة الـ Plastic تعاود الظهور فى عمل بعنوان ***Plastics*** أو التطور

الأصلى وطاقة الفن الحاذق. وهى مقالة كرسها جميعا للفنون البصرية كما أن المقصود منها أن تكون الإنجاز المتوج لأعمال مؤلفها، ولكنه لم يكتمل لوفاة المؤلف قبل إتمامه، ولم تنشر إلا فى العصر الحاضر (شافتسبرى، الشخصيات). ورغم أن كتاب *Characteristics* كان ذائع الصيت وكان يعلق عليه باستمرار، كما كان ذا تأثير كبير معظم القرن الثامن عشر فإن كتاب شافتسبرى لم يدع أنه فلسفة منهجية، إلا أن أهميته كانت تكمن فى تلخيصه لإدراك موحد، أى التناغم بين العالمين الداخلى والخارجى عند النقطة التى يتم فيها إدراك الحسى والحقيقى والجميل باعتبارها شيئا واحدا. وفلسفته الجمالية تؤيد معتقدات الشاعر التقليدية فى العبقرية الإبداعية والكون الحى. كان شعور الشاعرين "الجديدين" تومسون وأكينسايد بالعرفان الشديد لشافتسبرى فى النصف الأول من القرن واضحا، ولكن بوب، سواء أكان عرفانه شديدا أم لا، يتبوأ نفس مكانة شافتسبرى فى التراث الفكرى القديم عندما يكتب، أثناء وصفه لسلسلة الوجود العظيمة فى افتتاحية الجزء الثالث من كتاب مقال حول الإنسان عن نشاط الـ " Plastic Nature " وعن التناغم الحيوى، وليس الميكانيكى، الذى تكون فيه "الأجزاء منتمية إلى كيان واحد يربط الوجود كله. وكتاب شافتسبرى كان بارزا فى القارة الأوربية. وكان ديديروت معجبا بشافتسبرى كما عده مونتسكيو Montesquieu واحدا من أبرز أربعة شعراء بين الفلاسفة (الآخرون هم مونتايجن وماليبرانش وأفلاطون). وفى النصف الثانى من القرن كان تأثير شافتسبرى يعتد به فى ألمانيا حيث كان كل من ونكلمان ولسنج وفيلاند Wieland وهيردر وكانت وشلر وجوته على دراية بكتابه هذا. وعلى الرغم من أن كوليردج لم يشر إليه مباشرة، فإنه أعاد استيراد الكثير من مذهب شافتسبرى بصورة معدلة من ألمانيا. اعترف كولريدج بدين فلسفى آخر عندما نسب تأليف كتابه ملاحظات حول الإنسان ١٧٤٩ *Observirations on Man* على شرف ديفيد هارتلى (١٧٠٥ – ٥٧) إلى ابنه الأكبر. وهذا الكتاب بحث يورد تفسيرا لميكانيكية عمل الخيال. وينظر هارتلى بعين الاعتبار إلى ما قرر لوك عدم التعامل معه، وهو العمليات الفيزيائية التى نحصل بواسطتها على الأحاسيس والأفكار. والوسيلة المباشرة للإحساس، كما يرى هارتلى، هى المادة النخاعية التى يتكون منها المخ، ونخاع العمود الفقرى/ النخاع العصبى، والأعصاب، وهذه المادة عبارة عن جزيئات بالغة الصغر تستجيب لكل حركة تحدث فى الأثير، ذلك المائع الرقيق الخفيف، على حد تعبير نيوتن، الذى يملأ

الفضاء وينتشر فى جميع مسام المادة وينتقل عبره الضوء. ويستقرئ هارلى نظريا أن الأشياء الخارجية لها القدرة على نقل الحركة عبر الأثير ومن ثم تنتقل على شكل ذبذبات دقيقة عبر جزيئات النخاع على طول النسيج العصبى انتهاء بالمخ. وعندما تكون الذبذبات معتدلة فإنها تحدث أحاسيس سارة، وعندما تكون عنيفة فإنها تحدث شعورا بالألم. وعليه، فالذبذبات الحسية التى انتقلت إلى المخ على هذا النحو تتضاءل حدتها بسرعة، ولكن لو تكررت فإنها " تولد فى نخاع المخ استعدادا لذبذبات متضائلة، هى التى يمكن تسميتها كذلك بمصطلح "ڤايبراتيونكلز" Vibratiuncles 625 .p وهو مصطلح صاغه هارتلى. وڤايبراتيونكلز، لكونها آثارا أو صورا للأحاسيس، هى ما تتألف من الأفكار. وتحدث الأحاسيس ميكانيكيا نتيجة الذبذبات الحادثة فى الأعصاب، والأفكار بدورها تنشأ تلقائيا من ڤايبراتيونكلز. وإذا ما تجمعت عدة ذبذبات حسية معا على شكل سلسلة فإنها تكتسب سيطرة على سلسلة ڤايبراتيونكلز المثالية المناظرة لها مما يجعل كل ذبذبة حسية مفردة من هذه السلسلة يثير بالضرورة من فوره وبشكل تلقائى سلسلة ڤايبراتيونكلز بمجملها، وبعبارة أخرى، الأفكار. وعليه، فإن هارتلى يضع نظرية سيكولوجية عن الترابط بين الأفكار، فى حين أن لوك وهوبس شغلا نفسيهما بالسيكولوجيا وحدها. وعلى هذا الأساس السيكولوجى ينشئ هارتلى نظاما دقيقا تعطى فيه قوة الترابط بين الأفكار تفسيرا للنمو الفكرى للإنسان.

إن استجابتنا للأدب قد تعلل بناء على عملية الترابط هذه، وبناء على ذلك فالمباهج الحادثة فى الخيال والناتجة عن الشعر الجيد تنشأ عن تناغم وتنوع وانتظام كل من وحدتى الوزن والقافية، وعن مدى ملاءمة وقوة الكلمات الشعرية، " مادة القصيدة"، وعن إبداع وحكمة الشاعر فيما يتعلق بموضوع القصيدة " على أن كل هذه الأشياء الثلاثة source لها تأثير متبادل، لذلك فجماليات كل واحدة منها تنعكس على الاثنتين الأخريين بواسطة الترابط". وكذلك فالبهجة الناجمة عن " مادة القصيدة" هى ناجمة فى الأساس عن الشىء المحاكى وليس عن المحاكاة ذاتها: على سبيل المثال هى ناجمة عن " المشاهد الجميلة أو المرعبة أو – على العكس – مؤثرة بقوة عاطفيا، والشخصيات المثيرة لعاطفة الحب والشفقة والسخط المحق" (*Observations* , I). ويتحول هارتلى من سيكولوجيا الاستجابة الأدبية إلى " الإبداع" الأدبى حيث لا يرى أى فضل أو قدرة خاصة لخيال الشاعر. فمن

وجهة نظره يتكون "الابتكار" من إعادة ترتيب الأفكار وإعادة المزاوجة فيما بينها، فالابتكار يحتاج إلى ذاكرة قوية وسرعة بديهة حتى " يمكن... للأفكار أن تعتمد على بعضها البعض ويكون تداعيها تداعيا سريعا" إن قدرا هائلا من هذه الأنواع من الأفكار يكون ملائما لكتابة "التواريخ الخيالية" ولعادة تشكيل وتتبع المشابهات Analogies، والانحرافات Deviations عن هذه المشابهات، الأقل شأنا، المرئية فى الكثير من هذه الانحرافات الأولى: بمعنى أن النشاط الذهنى للشاعر عبارة عن غربلة وتكثيف لعملية ميكانيكية تلقائية، إنه يبدو كأنه يمكن استنباطه من، وكذلك التوفيق بينه وبين طاقة الترابط وآلية عمل العقل، تماما كما يفعل مع أى شيء آخر (*Observations* I).

كتاب **البحث الفلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل** ١٧٥٧ لإدموند بيرك (٩٧ – ١٧٢٩) ربما كان أفضل تفسير معروف فى القرن الثامن عشر لسيكولوجيا الاستجابة الأدبية.

فهو يوسع اللمحات الواردة فى الأعداد الصحفية التى أصدرها أديسون حول مباهج الخيال وذلك فى سبيل إعداد الأرضية الملائمة للتمييز بين السامى والجميل. ويميز بيرك بين درجتين من الأحاسيس المقبولة: فإحداها بهجة إيجابية، والأخرى، التى يسميها "السرور" بهجة ناشئة من أفكار الألم والخطر عندما لا تكون بالفعل فى حالة ألم أو خطر. فالبهجة الأولى عاطفة اجتماعية وهى استجابتنا العاطفية للجميل، والثانية عاطفة أنانية (ناشئة من غريزة الحفاظ على النفس) وهى استجابتنا للجليل. وكلتا الدرجتين يمكن وصفها بالعاطفة" التى "لابد من اعتبارها نوعا من الاستبدال الذى نوضع بموجبه محل شخص آخر" وبالتالى سنشعر بطريقة أو بأخرى كما يشعر هو. والعاطفة التى يتوقف حدوثها على الألم قد تكون مصدرا للسامى، أو قد "تكون متوقفةً على الأفكار المتعلقة باللهجة" وهى الحالة التى تكون فيها مصدرا للجميل. وبواسطة العاطفة والاستبدال ينقل كل من الشعر والرسم وفنون أخرى مؤثرة عواطفها من قلب إلى قلب وتكون قادرة على مزج البؤس والتعاسة بل والموت نفسه بالسرور" (Bruke, *Philosophical Enquiries*). وعلى هذا النحو يعطى بيرك تفسيرا للبهجة الكامنة فى المأساة، رغم أنه يتجاوز ذلك إلى المحاجة argue، وذلك على النقيض من كل منظرى المأساة، بأننا يعترينا سرور أكبر بسبب الغم الحقيقى أكثر منه فى حالة المحاكاة

على المسرح. وكدليل على ذلك فى نظره مشهد الإعدام الذى يستقطب متفرجين أكثر بكثير من أية مأساة رفيعة المستوى على خشبة المسرح.

إن أقوى العواطف الجمالية التى يستطيع الذهن الإحساس بهـا، وهـى عاطفة من القوة بحيث تشل قدرته على العمل أو التفكير، هى الرعب البعيد أو المحور: الألم أو الخطر المباشر " هما غير قادرين على إعطاء الشعور بـأى سرور وهما مرعبان فحسب، ولكنهما عند مسافات معينة وبعد تحويرات بعينهـا قد يكونان سارين". والأفكار التى تثير هكذا نوع من الخوف هى مصدر السامى ويمكن تصنيفها تحت عناوين محددة. فالغموض سامٍ لأن الظلام وعـدم اليقـين يثيران الخوف. ولكى يؤكد بيرك ما يقول، يقتبس وصف ملتون للموت حيث "كل شىء مظلم وغير ممكن التيقن منه ومشوش ومثير للرهبة ومن ثم سامٍ إلى أبعـد حد، كما يقتبس وصفه للشيطان حيث العقل بعيدا عن حالته الطبيعية فهو مزدحم بصور كثيرة مشوشة، وهى صور مؤثرة لأنها متزاحمة ومشوشة"، ويصل بيرك إلى هذه النتيجة: " الفكرة الواضحة إذا هى مسمى آخر لفكرة صغيرة" (Bruke *Philosophical Enquiry*) لذلك فبروك يستطرد إلـى مواضـيعه الأخـرى headings: القوة، حيث فكرة القوة force المطلقة تثير الخوف، ثم الانتقـاءات Privations كالفراغ، والظلام، والوحدة (تذوق سابق للموت)، والـصمت، ثـم الطول Vastness of flength والارتفاع، والعمق، والأخيرة أكثر الثلاثة تخويفا ولذلك فهى قوة مصدر قوى للسامى، واللانهائية، والأشكال الاصطناعية للانهائية infinity كالتوالى والوحدة uniformity (كما فى الأعمدة) حيث الخيال يحمـل الذهن إلى ما وراء الحدود الحقيقية للشىء. ولهذا فقائمة المواضـيع headings تستمر حتى مواضيع المرارة والرائحة الكريهة" وهى معترف بأنها أشـياء ذات جلال ضئيل جدا.

السامى مؤسس دائما، وإن كان على مسافة بعيدة عن، فكرتـى الخـوف والألم، ولهذا فلابد أن يكون مختلفا على الدوام وبشكل أساسى عن الجميل، الذى هو مؤسس بدوره على فكرتـى الحـب والبهجـة. إن خبـرة الجميـل قريبـة immediate كخبرة السامى: " الجميـل لا يـستدعى مـساعدة مـن تفكيرنـا reasoning، وحتى الإدارة غير معنية بذلك، ومظهر الجمال يحدث فينـا بقـوة شعورا بدرجة ما من درجات الحب تماما كما ينتج من استخدام الـثلج أو النـار

الأفكار الخاصة بـالحرارة والبـرودة" (Burke, *Philosophical Enquiry*). ويستبعد بيرك الأفكار/ التصورات notions الهوائية/النزوائية لشافتسبرى التى نشأت من العادة القديمة التى تربط صفة الجمال بالفضيلة أو التناسب، لأن مثل هذه الأفكار تجعل من الجمال شيئا قائما على العقل والإرادة بدلا من الشعور المباشر. وينتهى بيرك إلى استنتاج أن الجمال لا يعتمد على أى من التناسب أو الملاءمة أو الفضيلة، فهو لابد أنه يكمن فى صفات معينة تعمل تلقائيا معتمدة على الحواس. وهذه الصفات تتضمن، على سبيل المثال، نعومة smoothness، ودقة، ورقة النسيج، وذلك التنوع المتدرج of line للطابور الذى يسميه هوجارث Hogarth " طابور الجمال"، وهى صفات ملخصة فى استقراء قياسى analogy أصبح شهيرا: لابد من أن الناس لاحظوا نوع الشعور الذى أحسوا به عندما كانوا فى عربة تجرى بنعومة وسلاسة على أرض خضراء ذات انحدارات متدرجة. سيعطى هذا فكرة أفضل من الجميل ويظهر سببه المحتمل بشكل أفضل من أى شىء آخر". هذا الاستقراء القياسى analogy ليس مجرد شطحة من شطحات الخيال fancy: بيرك ينشد تحديد هوية علم الجمال aesthetics طبقا لأفكار/ لتصورات فسيولوجية قائمة. كان معتقدا بشكل شائع أن الإحساس ينتج من ذبذبة الأعصاب أومن ذبذبة جزيئات دقيقة على امتداد الأعصاب (على حد زعم هارتلى).

وكان معتقدا كذلك أن إحساسا واحدا يؤدى إلى جعل إحساسات أخرى تتجاوب تعاطفا معه، وهذا الاعتقاد أدرج بالفعل فى نظرية جمالية مع إشارة observation أديسون فى العدد ٤١٢ من *Spectator* إلى أن الأفكار الناشئة عن إحساسات متباينة "تزكى بعضها" ويزعم بيرك أن "ثمة سلسلة" فى كل إحساساتنا لذلك" فما هو جميل فى الشعور... يتجاوب بصورة مدهشة مع ما يسبب نفس النوع من البهجة المترائية للعين". ومن ثم فإن تشبيه العربة Couchanalogy من الممكن أن يكون تعليلا حرفيا للشعور بالجميل. وأثناء تعامله مع أصعب قضايا السامى، يلاحظ بيرك أن كلا من الألم والخوف على حد سواء يتركان فى الجسم " شدا غير معتاد unnatural " وفى الأعصاب انفعالات emotions حادة ينتج عنها شعور يشبه الشعور بالخوف. ولتفسير السبب الذى يجعل شعورا كهذا سارا، يزعم أن التمرين ينشط ويقوى أعصاب "الأعضاء الأدق finer " تماما كما ينشط الأطراف وأعضاء الجسم الأكبر والأقوى. وعلى

هذا النسق يفسر بيرك الاستجابات الجمالية بمفردات terms سيكولوجية صرفة، نحن نشعر بالسامى والجميل بنفس الطريقة التى نشعر بها بالحرارة والبرودة. وربما كانت هذه perhaps هى أجرأ محاولة فى القرن الثامن عشر للجمع بين الجماليات والعلوم الطبيعية فى بوتقة واحدة.

أما الجزء الخامس والأخير من بحث بيرك فيتناول بالدراسة إنتاج الجمال والجلال عن طريق الكلمات، وهى موجهة كذلك ضد الأفكار الشائعة عن أن الكلمات تؤثر فى الذهن من خلال إثارة أخيلة عن الأشياء التى تمثلها هذه الأخيلة. والكلمات الشعرية والخطابية قد تؤثر فينا أكثر من الأشياء التى تعبر عنها لأنها تحمل تعبيرات قوية مفعمة بالعواطف:

نحن نسلم للعاطفة ما نرفض تسليمه للوصف naked description والحقيقة هى أن الوصف الحرفى، كوصف مجرد، مع أنه ليس دقيقا جدا، يوصل فكرة ضعيفة وغير وافية عن الأشياء الموصوفة، لدرجة أنها بالكاد لها تأثير يذكر إذا لم يستعن المتحدث لمساعدته بتلك الأطوار modes من الحديث التى ترسم شعورا حيا وقويا فى نفسه. وعندئذ نمسك من خلال العدوى contagion التى تصيب عواطفنا بنار أوقدت لتوها فى another in فى شعور آخر، وهى نار قد لا يكون الشىء الموصوف نفسه قد أضرمها من قبل (Burke, *Philosophical Enquiry*)

التعبيرات description الصريحة naked توصل أفكارا واضحة هى التى، كما رأينا، يعتقد بيرك أنها أفكار صغيرة، وبسبب هذا كله، عندما يناقش بيرك الإبداع Creation الأدبى فى **مقدمة فى الذوق Introduction on Taste** الذى – إضافة إلى الطبعة الثانية من **البحث الفلسفى Phiesophical Enquiry 1775** – يرى أنها لا تعدو كونها القدرة على إعادة مزج recombine الانطباعات الحسية:

إن ذهن الإنسان لديه قدرة إبداعية ما خاصة به، وهى تتمثل إما فى إظهار سار لصور لأشياء بنفس الترتيب والأسلوب الذى تلقتها به الحواس، أو فى دمج تلك الصور بأسلوب جديد وبترتيب مختلف. وتدعى هذه القدرة بالخيال

ويندرج تحتها كل ما يمكن تسميته بالفطنـــة wit، والمخيلـــة fancy والابتكـــار invention وما شابهها.(Burke, *Philosophical Enquiry*).

على أن الاستجابة الأدبية فسرتها نظرية فى التذوق قائمة بالمثـــل علـــى النظرية المعرفية للوك pistimology: " كما أن الحواس هى المصادر الأساسية great originals لكل أفكارنا، وبالتالى لكل مباهجنا، فإذا كانت يقينية ولم تكـــن عشوائية فالأساس الذى يقوم عليه التذوق/ الذوق Taste أساس عام عنـــد الكـــل common to all. (Burke, Philosophical Enquiry, P23)

ولأن الخيال هو الممثل الوحيد للحواس فسيكون هناك تطابق كبير بـــين الانطباعات الخيالية للكائنات البشرية العادية مثل الذى بين انطباعتهـــا الحـــسية sense impressions.

ويقبل بيرك فى مناقشته للإبداع الأدبى وجهة النظر التقليدية القائلة بـــأن الشعر قائم على المحاكاة، وعلى الرغم من ذلك كان هناك توجه فى القرن الثامن عشر لاعتبار الشعر شيئا معتبرا expressive، وقد جاء هذا الرأى فـــى جملـــة الـــهجوم على فكرة المحـــاكاة فى كتـــاب **تخمينات حول التأليف الأصلى** ١٧٥٩ **Conjectvers on Original Composition** 1759 لإدوارد يونـــــج (١٧٦٥ - ١٦٨٣). ويؤكد يونج، الذى كان يتوقع عند منتـــصف القـــرن تمييـــز كولريدج بين الخلق الآلى والنمو العضوى، أن الأصلى Original قد يقال إنه ذو طبيعة نباتية Vegetable nature، إنه ينمو تلقائيا من الأساس الحيوى للعبقرية Genius، إنه ينمو ولا يصنع: المحاكاة هى دائما نوع من المنتجات المـــصنوعة بواسطة هذه المكائن، الفن، والجهد Art and Labour حيث تتحول إلى أشـــياء أخرى مغايرة للمواد التى تتكون منها قبل صناعتها " Out of pre – existent materials not their own p629". ويطور يونج تمييز أديسون الوارد فـــى العدد ١٦٠ من المشاهد **Spectator** بين العبقرية الطبيعية والعبقرية المكتـــسبة بالتعلم، ولكنه يفعل ذلك بدرجة من الازدراء للتعليم (كم من عبقرى لا يقرأ ولا يكتب) وبتأكيد أشد بكثير على العملية الغامضة التى تخرج بواســـطتها الأعمـــال الفنية إلى الوجود. ويشير إلى أن معظم مؤلفى التمييز أفزعهم " ســـقوط أشـــعة عبقريتهم التى لا شك فيها على تأليفهم Composition المظلم حتى ذلك الحين: يفزع الكاتب لذلك كما يفعل عندما يشاهد شهابا يلمع فى ظلمة الليل البهيم، ويكون

شديد الدهشة، ويصعب عليه تصديق ذلك". والإنسان لا يدرك أبعاد عقله. ويونج يحض قراءه على الغوص عميقا فى القلب، والتعرف على عمق العقل ومداه ومنعطفاته bias والقوة fort القصوى له، وإقامة ألفة كاملة مع الغريب فى ذاتك، وقدح وتعزيز كل شرارة فكرية، مهما كانت مطمورة تحت ركام الإهمال القديم، أو مبعثرة بين أكداس مادة الأفكار thoughts العادية، ويجمع هذه الشرارات جميعا فى كيان واحد، فأعطِ عبقريتك الفرصة لتشرق (إذا كنت عبقريا) كما تشرق الشمس من الفوضى from chaos.

وخلال تطويره لملاحظات أديسون فى العدد ٤١٩ من **المشاهد Spectator** عن الجادة الخيالية للكتابة، يذهب يونج إلى أقصى حد فيما قد يدعى بعد وقت طويل جمالا رومانسيا:

فى الأرض الخيالية للمخيلة fancy تتجول العبقرية دون قيد، فهناك لديها طاقة إبداعية Creative، وهناك قد تحكم عرفيا مملكتها من البعابع... علاوة على ذلك، النزهات excursions/ الجولات الجريئة التى يقوم بها العقل الإنسانى لا حدود لها، فهى تستطيع، فى الخلاء الشاسع فيما وراء الوجود الواقعى، أن تستدعى كائنات شبحية، وعوالم غير معروفة وكثيرة العدد وبراقة وربما أبدية كالنجوم (Young, *Conjectures*).

ومثلما هو الحال فى كتابات شافتسبرى، أصبح بحث treatise يونج مشهورا فى ألمانيا، وبالتالى عاود هذا البحث، كما حدث مع البحوث السابقة التى ازدهرت هناك، التأثير فى إنجلترا عندما أعيد استيراده من قبل كولريدج.

وتوجد صورة أجل للخيال فى **مقال حول التذوق An Essay on Taste** الذى ألفه ألكسندر جيرارد (٩٥ – ١٧٢٨)، نشر أول ما نشر عام ١٧٥٩. والخيال، الذى يعمل تحت تأثير قوة العاطفة، فى نظر جيرارد هو القدرة المركزية للعقل: فهو ليس مجرد مستقبل حيث إن له طاقة تشبه طاقة المغناطيس:

كما يجذب المغناطيس برادة الحديد من بين المواد الأخرى المنتشرة بينها دون أن يؤثر فى هذه المواد، كذلك يفعل الخيال، متأثرا بعاطفة مماثلة، وغامضة يجتذب الأفكار التى نريدها من بين كل عناصر الطبيعة الأخرى دون أن يتعرض لأى أفكار غيرها (Gerard, *Essay on taste*)

إن القدرة الشديدة التى يقارنها يونج بالمغناطيس ليست ذلك النوع من القدرة الخلاقة التى يعزوها للخيال، على الرغم من أنه حين يتحول جيرارد عن حديثه حول فحص القارئ إلى الحديث عن الكاتب فى كتابه **مقال فى العبقرية** ١٧٧٤ ***Essay on Genius*** فإنه يجد تشبيها أقل ميكانيكية لنشاط الخيال.

يقول: "العبقرية تشبه إلى حد كبير الطبيعة فى عملها، على عكس حالها بالنسبة لطاقات الفن الأقل" ويستمر بوصف م.هـ أبرامز بأنه "مفعم بالدلالات المتعلقة بسيكولوجيا الأدب" (*Mirror and lamp*)، إنه توازٍ يشبه وصف يونج للأعمال الأصلية بنمو النبات من أصل العبقرية لكنه يواصل الحديث متحريا الدقة العلمية قائلا:

عندما يمتص النبات الرطوبة من الأرض، تحول الطبيعة هذه الرطوبة، بنفس الفعل الذى امتصتها به وفى ذات الوقت، إلى مادة غذائية للنبات: هذه المادة الغذائية تدور فى الحال فى الأوعية الناقلة ليتم تمثيلها فى أجزاء النبات المختلفة. وبنفس الأسلوب تنظم العبقرية أفكارها بنفس العملية وفى نفس الوقت تقريبا الذى تجمعها فيه (Gerard, *Essay on Genius*)

وإذا كانت هذه التصورات وهذا التشبيه النباتى يوجهان الأنظار إلى نظرية كولريدج عن الخيال الثانوى، فإن تصورات جيرارد عن الوعى توجه الأنظار نحو نظرية كولريدج عن الخيال الأولى. ويعتقد جيرارد بأن الوعى الذاتى Self – Consciousness شيء فطرى فى الإنسان وأنه ليس نتيجة الخبرة طبقا لصفحة لوك البيضاء Tabula rasa: فالوعى ضرورى للإدراك، وكل إنسان قادر " دون أية معلومات مكتسبة نتيجة الخبرة، ومن خلال مبدأ Principle طبيعى غير معروف، على استنباط وجوده بصفته عاملا واعيا" (Gerard, *Essay on Genius*)

وجيرارد واحد من المفكرين الاسكتلنديين الذين بحثوا فى الستينيات والسبعينيات من القرن الثامن عشر فى طريقة عمل الخيال التى تشكل الأساس الذى يستند إليه الإدراك العادى، وأدرجوها ضمن العمليات التى يقوم بها الخيال والتى لا تستطيعها إلا عبقرية أصيلة. ويجادل وليام دف (١٨١٥ – ١٧٣٢) فى كتابه **مقال فى العبقرية الأصيلة** ١٧٦٧ **Essay on Original** Genius بأن الخيال (من الواضح أنه شيء يشبه خيال كولريدج الأولى) يفسر التباين الكائن

بين الإدراكين المختلفين عند شخصين لنفس الأشياء، وأن هذه التباينات في الإدراك تساعد على تفسير الاختلافات الموجودة بين شخصيات الناس. " إن العضو الخارجي الذى تنتقل عبره هذه الأحاسيس يفترض أن يكون تام القدرات فى كلا (الشخصين): ولكن الشعور المتولد عنها فى نفس كل شخص يكون مختلفا تمام الاختلاف عن الآخر. وهذا الاختلاف لا بد أن يكون ناشئا عن القوة المحولة للخيال، الذى تضىء أشعته الأشياء التى نفكر فيها". وعلاوة على ذلك، يتوقع دف Duff تمييز كولريدج بين الخيال (الثانوى) والمخيلة fancy. وهو يصف المخيلة بأنها شكل جوال ولعوب من الترابط association والذاكرة، وينحصر دورها فى جمع المادة اللازمة للتأليف Composition، وتصبح نتيجة لقدرتها على ربط الأفكار المختلفة أبا/ أما parent للفطنة wit والحس الفكاهى humour. والخيال الذى هو جوهر العبقرية خلاق inventive وتشكيلى plastic وبوسعه الكشف عن حقائق لم تكن معروفة من قبل. بواسطة الجهد المتواصل vigorous للخيال الخلاق creative يستطيع (الشاعر) أن يستحضر مواد شبحية Shadawy/ غير واضحة المعالم وأشياء غير واقعية من العدم إلى الوجود. فهى حاضرة أمامه وتمر مر الأشباح فى صمت وجلال مهيب أمام عينيه المشدوهتين.

وتصور دف عن العبقرية والخيال ملون بمذهب البدائية الذى كان ذائعا فى منتصف القرن الثامن عشر. وهو يعتقد أن شعر الإنسان البعيد كل البعد فى الزمان والمكان عن تعقيدات الحضارة، وذلك " لكونه متدفقا من مخيلة fancy لامعة glowing وقلب مفعم بالعاطفة، هو شعر طبيعى وأصيل، فالعبقرية الشعرية فى العصور البكر فى الدنيا لا تعترف بقانون، اللهم إلا باعثها impulse التلقائى الخاص بها الذى تتبعه دونما شرط"

إن تصورات جيرارد، ودف ويونج عن الإبداع الأدبى بعيدة كل البعد عن تصورات هوبس ودريدن. فهى تتضمن عملية أكبر، على الرغم من أنها أكثر إشكالية، من تفسير درايدن للمخيلة، "التى تحرك الصور الهاجعة تجاه النور حيث تصبح مرئية، وعندئذ إما تختارها الحكمة أو ترفضها" وهوبس ودريدن وأديسون وبوب، فضلا عن معاصريهم، كل يناقض الآخر (بل يناقض أحدهم نفسه من حين لآخر) فيما يتعلق بتحديدهم العلاقة بين الفطنة والحكمة، ولكن الجميع يتفقون على أهمية الحكمة فى كل محاولة لتحليل التأليف والاستجابة

الأدبيين. ومع ذلك جاء محللون فيما بعد كانوا ينزعون إلى تحويل التركيز من على الحكمة إلى الإحساس، وخصوصا عند دراستهم للاستجابة الأدبية. ربط هارتلى، بنظريته السيكولوجية عن ترابط الأفكار، الخبرة الجمالية بالإحساس بشكل أكثر مباشرة من المحاولات السابقة لمن سبقوه، أما بيرك فطور نظرية جمالية مؤثرة زعم فيها بأن الجميل والسامى يكمنان فى صفات بعينها فى الطبيعة، أو الفن الذى يعمل مباشرة، أوعن طريق الترابط، على الحواس. والبحث فى السامى، الذى بدأ مع توكيد أديسون بأن " خيالنا يحب... اصطياد أى شىء أكبر بكثير من استيعابه"، لم يقوض هالة الوقار التى كانت تحيط بالحكمة فحسب بل أخرج إلى النور فكرة أن الأدب محاكاة فى أساسه، وفتح الطريق لإدراك أشمل للوظيفة التعبيرية والطبيعة الخلاقة والأفكار التى ترى الفن إبداعا/خلقا ومحاكاة كانت شائعة فى أعمال نقدية سابقة، ولكن مع الفنان البروميثى لشافتسبرى، وبشكل أكثر دهشة، مع الشخصية العبقرية التى أنبئ عنها فى كتابات كل من جيرارد، ودف، ويونج، يصبح التركيز منصبا كلية على الإبداع.

الفصل الثامن والعشرون

الذوق وعلم الجمال

بقلم : ديفيد مارشال ، وهانز رايس

(١)

أ. شافتسبرى واديسون: النقد والذوق العام

ديفيد مارشال

قلما يقارن العلماء – باستثناء مؤرخي السمو – بين إسهامات شافتسبرى Shaftesbury وأديسون فى النقد وعلم الجمال فى القرن الثامن عشر(١). وعلى الرغم من التداخل الكبير نوعًا بين الدوائر السياسية والأدبية التى عملا وتحركا فيها، فلا يبدو أن هناك ارتباطا مباشرًا بين حياتيهما. فهناك اختلافات كبيرة فى التركيز والجو العام والمادة والمشرب الفكرى بين أعمالهما. يبدو أن شافتسبرى – الذى نشر مقالاته فى ثلاثة مجلدات بعنوان مميزات البشر والعادات والآراء والأزمنة ***Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*** فى عام ١٧١١ – يخاطب رفاقه النبلاء متذوقى الفنون، فى حين أن أديسون – الذى نشرت كتاباته إلى حد كبير فى مجلتى تاتلر ***The Tatler*** وسبكتاتر ***The Spectator*** – يخاطب الجمهور "فى النوادى والمنتديات فى جلسات شرب الشاى وفى المقاهى"(٢). ولكن المشروعين النقديين لشافتسبرى وأديسون وجهودهما لتعيين دور للناقد يشتركان فى عدة جوانب، خاصة إن كلاً منهما يهتم بـ"الذوق العام"(٣).

لعب شافتسبرى – ربما على نحو أكثر تباهيا – دور الناقد على نفسه فى كتابه **تأملات متنوعة *Miscellaneous Reflections***، الذى نشر فيه تأملاته حول أطروحاته التى عرضها فى كتابه مميزات البشر. فهو يخلق شخصية معلق ليقوم بدور "الناقد والمفسر لهذا الكاتب الجديد" (المجلد الثانى)؛ ولكن شافتسبرى عندما يصف أهدافه فى مقالته **مناجاة أو نصيحة لمؤلف *Soliloquy, or Advice to an Author***، يقول عن نفسه: كان زعمه أن ينصح المؤلفين ويصقل الأساليب، إلا أن هدفه تقويم الأخلاق والحياة التقليدية. وانتحل أسلوب

---

(١) R. L. Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory*; and Samuel Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*

(٢) *Spectator*, I (No. 10, 12 March 1711). P.44

(٣) *Second Characters p.13*

المناجاة متظاهرًا بأنه ينقد نفسه فقط، إلا أنه انتهز الفرصة ليدخل آخرين فى زمرته" (المجلد الثانى). ويتسق هذا الهدف مع مشروع أديسون النقدى والصحفى. فى وقت مبكر مثل وقت صدور مجلة تاتلر (فى نفس العام الذى نشر فيه كتابه مناجاة [١٧١٠])، أعلن أديسون – الذى كان منتحلاً اسم إسحق بكرستاف Isaac Bickerstaffe [باعتباره محررًا للمجلة] – عن هويته باعتباره "رقيبا على بريطانيا العظمى"؛ ويحذو حذو "الرقباء الرومان القدامى" أمثال كاتو Cato، فيصف مهمته بأنها تتمثل فى "المراجعات التقويمية المتكررة للشعب" من أجل "معاينة عادات الشعب وكبح أى تجاوز زائد، سواء أكان فى المأكل أم الملبس أم المبانى"(٤). وفى العدد السادس عشر من مجلة سبكتاتر، ينوى خلق "رقيب المصنوعات الصغيرة" لينتقد التفاصيل العديدة لـ "الملبس المتكلف"، إلا أنه يذكّر قراءه بأن هدفه يتمثل فى "فحص عواطف البشر وتقويم تلك الأفكار الفاسدة التى تولد كل تلك المبالغات الصغيرة"(٥). ويوضح كلامه فى العدد رقم ١٣٥ من مجلة سبكتاتر قائلاً: "أعتبر نفسى شخصا مكلفا بمراقبة عادات أهل بلده ومعاصريه وسلوكهم". وعلى الرغم من أن السيد المشاهد(٦) يركز على "كل موضة سخيفة أو عادة مثيرة للسخرية أو شكل متكلف من أشكال الكلام"(٧) فهو يعبر أيضًا عن رغبته فى "أن يرسخ عندنا تذوق الكتابة الرفيعة" بـ "بمقالاته النقدية" عن موضوعات متنوعة مثل الأوبرا والتراجيديا والكوميديا(٨). وصار هذا المسعى النقدى محوريًا على نحو مطرد فى مجلة سبكتاتر.

ويراجع أديسون، مثل شافتسبرى، عادات عصره وأخلاقه وآراءه؛ وعلى الرغم من من أن منشوراته تهدف عن وعى إلى إيجاد جمهور من القراء، فمن الممكن أن نعتبره ينتقد الجمهور، ولا ينافقه. فلا يود أديسون أن يقرن نفسه بأولئك المؤلفين الذين استهجنهم شافتسبرى؛ الذين "يتحولون ويتشكلون (كما يعترفون بأنفسهم) وفقًا لاستملاح الجمهور والمزاج الشائع للعصور" و"يضبطون أنفسهم وفقا للهوى الشاذ للعالم" حيث "يصنع الجمهور الشاعر، ويصنع ناشر الكتب المؤلف" (المجلد الأول). ويهتم بضبط وخاصة تشكيل الاستملاح

---

(٤) *Tatler II, (No. 162, 22 April 1710). Pp.142-3*

(٥) *Spectator, I (No. 16, 19 March 1711). P.70*

(٦) *Spectator, IV (No. 435, 19 July 1712). P.27*

(٧) *Spectator, I (No. 58, 7 May 1711). P.245*

(٨) *Spectator, II (No. 165, 29 April 1710). P.149*

العام أو الذوق، إذا استخدمنا المصطلح الذى سيصير بعد شافتسبرى وأديسون حاسمًا فى علم الجمال فى القرن الثامن عشر. وقضية الذوق قضية محورية فى المشروع النقدى لشافتسبيرى وأديسون.

يدور نقاش الذوق إلى حد كبير فى علم الجمال بالقرن الثامن عشر – وهو نقاش أدلى فيه أديسون وشافتسبرى بإسهامات مبكرة مهمة – حول إمكانية وجود معيار للذوق. وعلى الرغم من أن أديسون كان مازال يدور فى فلك النقد الكلاسى والنقد الكلاسى الجديد، فإنه يرفض التمسك الحرفى الزائد بالقواعد عند تقييم الأعمال الفنية. ففى مجلة تاتلر، يستهجن الناقد الذى "لديه قلة من القواعد العامة التى يطبقها – مثل الآلات الميكانيكية – على أعمال كل كاتب، دون أن يلج روح المؤلف"[٩]. ويلح فى مجلة سبكتاتر على أن "أعمال العبقرى الفطرى العظيم" لم يحدث قط أن "نظمتها وأعاقتها قواعد الفن"، ويذكر شكسبير باعتباره "حجر عثرة أمام طائفة بأكملها من هؤلاء النقاد المتشددين"، ويؤكد أن "هناك أحيانا حصافة تتجلى فى الخروج على القواعد أعظم مما تتجلى فى الالتزام بها"[١٠]. ولكن المرء إذا هجر القواعد المسبقة تواجهه مشكلة كيفية تحديد جودة عمل فنى.

أعلن الأب ديبو فى عام ١٧١٩ فى تمهيد كتابه **تأملات نقدية حول الشعر والتصوير**، "كل امرئ لديه القاعدة أو الحدود القابلة للتطبيق على حججى"[١١]. وتقول إحدى شخصيات شافتسبرى فى كتابه **الأخلاقيون** ***The Moralists***: "الجميع لديهم المعيار والقاعدة والمقياس، ولكن" – يضيف على الفور – "عند تطبيقها على الأشياء، يحدث الخلل، ويعم الجهل وتولد المصلحة والعاطفة والاضطراب" (المجلد الثانى). وكان شافتسبرى – الذى سيستحيل مفهومه للحس الأخلاقى الداخلى إلى مفهوم حس جمالى عند ديبو وهتشسون Hutcheson وآخرين – أول من صاغ مفهوم الحياد الجمالى[١٢] aesthetic disinterestedness. ويتخوف بوجه خاص من أن المعايير الذاتية تماما (فى مجالى الفن والأخلاق) ستؤدى إلى أحكام ومواقف زائفة وهوائية، مثل ذلك الموقف الموصوف فى كتاب

---

(٩) *Spectator*, II (No. 160, 3 September 1711); V (No. 592, 10 September 1714).

(١٠) Du Bos, *Réflexions critiques*, II p.326

(١١) Brett, *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory; Stolnitz, 'On the origins of "aesthetic disinterestedness"'; Cassirer, The Philosophy of Enlightenment p.325*

(١٢) *Second Characters*. P.144 Cassirer, *The Philosophy of Enlightenment pp.312-27*

الأخلاقيون: "لا يوجد شيء اسمه القيمة أو القَدْر؛ فلا شيء جدير بالتقدير أو لطيف، كريه أو مخزٍ في حد ذاته. كل شيء خاضع للرأى. فالرأى هو الذى يصنع الجمال، وهو الذى ينفى هذا الجمال.. الرأى هو المعيار والمقياس" (المجلد الثانى). وينتقد شافتسبرى على وجه الخصوص" المالاأدريه je ne sais quoi ، أى "غامض المفهوم أو لا أدرى كيف" الذى "يفترض" معظم الناس الذين يستجيبون لعمل فنى و"يشعرون فقط بالأثر ويجهلون السبب.. أنه نوع من السحر أو الفتنة التى لا يستطيع الفنان ذاته أن يفسرها" (المجلد الأول). يرتاب فى صعود علم الجمال التجريبى وتأكيد الاستجابة الذاتية التى تخضع الذوق لأوهام الهوى الشاذ، ويزدرى أولئك الذين يصيحون قائلين: "أحب، أهوى، أعجب بـ!" دون أن يعرفوا السبب أو الكيفية – أى ما يطلق عليه فى كتابه **طباع راسخة** ***Second Characters*** "المالاأدريه الذى يختزل فيه البلهاء والجهلاء كل شيء"[١٣].

إذا كان المعيار، والقاعدة، والمقياس لدى كل شخص غير متسق ولا يمكن الاعتماد عليه، أو يؤدى إلى موقف مرتاب على نحو مرفوض ينكر أية قيمة للأعمال فى حد ذاتها ويحول التقدير كله إلى هوى عرضى، لذا ينبغى على المرء أن يوجد معيارًا خارجيا للذوق إذا كان عليه أن يبلور رأيًا فى الأعمال الفنية، إلا أن ثوابت الجدل حول إمكانية وجود معيار للذوق يفرضها الغموض الماثل فى مصطلح المعيار ذاته الذى يتأرجح بين معنى الشائع والمتوسط وما لدى الجميع، وفكرة النموذج المثالى أو السلطة[١٤]. وقد سعى كتّاب القرن الثامن عشر لأن يقيموا معيار الذوق على مبدأ الإجماع العام. لو أن هناك بوجه عام – أو على الأقل كان هناك – إجماعاً عاماً (أو ما يجرى مجرى الإجماع العام) على قيمة الأعمال الفنية، يمكن أن يترسخ مبدأ أن هناك فنا جيدًا وفنًا سيئًا ويمكن التعرف على الأمثلة الفردية وتمييزها. يشير أديسون فى مقالته عن الذوق فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر إلى أن

---

(١٣) *Spectator*, III (No. 409, 19 June 1712). P.528

(١٤) نجد الشيء نفسه فى اللغة العربية، فالمعيار كل ما تقدر به الأشياء من كيل أوزان وكل ما اتخذ أساسًا للمقارنة، فأدوات العيار اتفاقية، أى أجمع الناس عليها. فمعيار الشرف هو الأشياء التى أجمع عليها الناس والإخلال بها يعد انتقاصا للشرف، ومن الملاحظ أن هذا المعيار يختلف من بيئة إلى أخرى، بل يختلف من موضع إلى آخر فى نفس البيئة. كما أن هذا المعنى يحمل دلالة الشيوع، فعارت القصيدة أى شاعت بين الناس. والمعيار، من الجهة الأخرى، هو النموذج المتحقق أو المتصور لما ينبغى أن يكون عليه الشيء، أى إنه النموذج المثالى الذى يصبو إليه المرء. والعلوم المعيارية هى المنطق وعلم الجمال والأخلاق، ونحوها، أى ما تضع هذه النماذج أو المثل العليا (المترجم).

المرء لكى يكتشف ما إذا كان عنده ذوق ("ملكة النفس تلك التى تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور") ينبغى عليه أن يقرأ تلك الأعمال "التى صمدت أمام تحديات العصور والبلدان المختلفة العديدة" ليرى ما إذا كان يحب "الفقرات التى حظيت بالإعجاب عند أمثال هؤلاء المؤلفين"، وعليه أن يحرص على التأكد من أنه يعجب بـ "السمات المحددة" التى تم الثناء على المؤلفين وتقديرهم على أساسها(١٥). ويبدو أنه يثق فى هذا الإجماع المعيارى ثقة كافية لأن ينصح (فى العدد رقم ٢٩ من مجلة سبكتاتر) بأن "تستمد [الفنون] قوانينها وقواعدها من الحس والذوق العام للبشر، لا من مبادئ تلك الفنون ذاتها، أى لا ينبغى أن يتمشى الذوق مع الفن، بل أن يتمشى الفن مع الذوق"(١٦). وسيعلن رينولدز Reynolds فيما بعد قائلاً: "ما أمتع ومازال يمتع من الأرجح أن يمتع ثانية، ومن هنا تستمد قواعد الفن، ويجب أن تقوم على هذا الأساس الصلب دومًا"(١٧).

يلاحظ شافتسبرى مرارًا وتكرارًا فى كتابه طباع راسخة أن "رأى الجمهور صواب دائمًا... من يضبط ذوقه أو رأيه وفقًا للرأى العمومى والذوق العام واعتراف المصورين فى أعمال الكتاب الراحلين لن يسيئه أو يضيره التخلى عن انطباعاته"(١٨). وعندما يمهد أديسون لإحدى مناقشاته للقصص الشعرية ballads، يقول: "من المستحيل أن يحظى أى شيء بتذوق واستحسان عام من العامة – على الرغم من أنهم غوغاء الأمة – ولا تكون به قدرة خاصة على إمتاع ذهن الإنسان وإشباعه"(١٩). ولكن يبدو أن شافتسبرى وأديسون لا يثقان فى الذوق العام، فقد تكون عبارة "الاستملاح العام" public relish أو "الذوق العام" public taste مجرد إرداف خُلْفِى oxymoron فى نظر كاتب يدين الكتاب الآخرين لكونهم "حولهم وشكلهم (باعترافهم) الاستملاح العام والمزاج الشائع للعصر". وعلى الرغم من أن أديسون يصف "إجماعًا ما على الذوق والرأى" فى بلاط أغسطس قيصر(٢٠)، فإن مجلة سبكتاتر تتخللها

---

(١٥) Spectator, I (No. 29, 3 April 1711). P.123

(١٦) Reynolds, Discourses on Art, Discourse VII p.133

(١٧) Second Characters p.13

(١٨) Spectator, I (No. 70, 21 May 1711). P.297

(١٩) Spectator, I (No. 280, 21 June 1712); II (No. 140, 10 August 1711); II (No. 208, (20) 29 October 1711); II (279, 19 January 1712).

(٢٠) هو الإمبراطور الرومانى أغسطس قيصر (٣٧ق م – ١٤م)، وتدل الصفة أوغسطى Augustan على الرواج الأدبى، والبراعة الأدبية وازدهار الكتابة الكلاسية خلال حكم الإمبراطور الرومانى والإنجازات =

إشارات إلى "الذوق الفاسد الذى وصل إليه العصر"، "انحطاط أو فقر الذوق الذى آل إليه سكان الحضر"، و"الذوق الرذيل الذى يغلب كثيرًا على الكتاب المعاصرين"(٢١).

لم يكن التحول فى المعايير الجمالية من القواعد إلى الحساسية sensibility فقط هو الذى أحدث الانشغال بالذوق فى القرن الثامن عشر – ولن نكون مبالغين إذا تحدثنا عن أزمة فى الذوق. فيرجع هذا الانشغال أيضًا إلى مفهوم الذوق العام ذاته الذى يعد بالطبع نتيجة منطقية لتشكل الجمهور من خلال قوى اجتماعية واقتصادية تشمل الكتب المنشورة ومجلات مثل مجلة سبكتاتر. وفى سياق علاقات السوق المنحطة فى الظاهر والعلاقات الشخصية البينية التى شهّر بها شافتسبرى – والتى تمتد إلى عالم رجال البلاط والأرستقراطيين الخلعاء والمشاركين فى الثقافة الجماهيرية الوليدة – لا يبدو أن الذوق العام جدير بالثقة. كما أن وجود الجمهور ذاته يقوض الرأى العام العمومى والإجماع العام اللذين يقوم عليهما معيار الذوق.

إذا لم يكن هناك ذوق بمعنى الشائع والمتوسط والموجود لدى الجميع، ينبغى على أولئك الذين يبغون إيجاد معيار للذوق أن يلجئوا إلى المعيار بمعنى النموذج المثالى أو السلطة: أى قاضٍ معترف به يحدد ويضع معيار الذوق. فى عام ١٧٥٧، حاول هيوم فى مقاله **عن معيار الذوق** (وهى مقالة معقدة تعقيدًا شهيرًا بالسوء تدين لأديسون) أن يزحزح قضية معيار الذوق باللجوء إلى سلطة مثل هؤلاء القضاة، على الرغم من أنه يسلم بدورانية circularity حجة لا تضمن الإجماع العام على من يمتلك معيار الذوق كما لا تضمن الإجماع العام على الذوق ذاته. ومع ذلك يحاول أن يحدد السمات التى ستمكن "القاضى الأصيل" من أن يقيم "المعيار الأصيل للذوق والجمال". وتطوير هيوم لهذه السمات ("الحس

= الأسلوبية التى حققها الشعراء اللاتين فى العصر الذهبى – فرجيل، هوراس، أوفيد، تريبولوس – الذين حاكى الكتاب الكلاسيون الجدد كتاباتهم وأسلوبهم. ويستخدم مصطلح العصر الأوغسطى Augustan Age للإشارة إلى تلك الفترة من التاريخ البريطانى التى عاش فيها درايدن وبوب وأديسون وسويفت وجولد سميث وستيل و(إلى حد ما) صمويل جونسون وقلدوا فيها أسلوب الشعراء الرومان. وتمتد هذه الفترة من العقود الأخيرة من القرن السابع عشر (بداية من عام ١٦٦٠ تقريبًا) حتى منتصف القرن الثامن عشر ويتميز الأسلوب الشعرى فى تلك الفترة برشاقة الأسلوب، وسلامة العبارة وفصاحتها، ودقة التعبير، واللياقة، وتنمية الذوق الجيد، وتهذيب الأخلاق، والاعتدال، والإحجام عن استعمال المفردات العامية والابتعاد عما ساد فى ذلك العصر من تطرف وتجاوز فى السلوك واللغة والذوق (المترجم).

(٢١) Hume, *Essays Moral, Political, and Literary*, p.241

القوى الذى يمتزج بالعاطفة المرهفة وتحسّنه الممارسة وتهذبه المقارنة ويخلو من أى تحيز")[٢٢] يستحضر السمات التى فرضها أديسون أثناء نقاشه للأوصاف القولية فى سلسلة مقالات **مباهج الخيال**. فعندما يناقش الاختلافات فى "الذوق"، يشرح كلامه قائلاً: "لكى يكون لدى المرء استملاح أصيل ويكون رأيًا صحيحًا فى وصف ما، ينبغى أن يكون مفطورًا على خيال قوى ولابد أن يتبصر فى القوة والطاقة الكامنتين فى كلمات اللغة العديدة... ولا بد أن يكون التخيل عفيا حتى يستبقى أثر تلك الصور التى تلقاها من الأشياء الخارجية، وأن يكون الرأى بصيرًا"[٢٣]. (ويتذكر المرء أيضًا تحذيرات شافتسبرى من "الجهل... والمصلحة والعاطفة" عند تطبيق "المعيار والقاعدة والمقياس" الذين يحملهم داخله.).

إن سياق أديسون أكثر محدودية وتصويره للقاضى المثالى أقل تطورًا مما عند هيوم، إلا أن الفرق الحاسم فى أسلوب تناول أديسون لقضية الذوق يتمثل فى أنه لا يركز على "القاضى الأصيل" الذى سترسخ سلطته المعيار، بل على "الإنسان" الذى يبتغى "استملاحًا أصيلا ويشكل رأيا صائبا". فى الواقع، إن مناقشة أديسون لـ "الذوق الرفيع" fine taste فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة **سبكتاتر** (الذى لا تخفى علينا دلالة سبقه لمقالاته عن "مباهج الخيال") تبدأ بتبشيرنا بـ "وضع قواعد تمكننا من أن نعرف ما إذا كنا نمتلك ذوقا رفيعا، وكيف يمكننا اكتساب ذلك التذوق الرفيع للكتابة الذى لا يرد كثيرًا فى أحاديث العالَم المهذب". وبعد أن يوصى المرء بأن يقارن استجاباته الأدبية الخاصة بالرأى العمومى، يسلم بأنه "من الصعب جدًا وضع قواعد لاكتساب مثل هذا الذوق الذى أتحدث عنه هنا". ولكن على الرغم من هذه الصعوبة وعلى الرغم من الاعتراف بأن "الملكة لابد أن نكون مفطورين عليها إلى حد ما"، يقترح أديسون أن "هناك عدة طرق لتنميته [الذوق الرفيع] وتحسينه"، وتشمل هذه الطرق "الإلمام بكتابات أكثر الكتّاب تهذيبًا" و "الحوار مع أصحاب العبقرية المهذبة" و "الخبرة الجيدة بأعمال خيار النقاد القدماء منهم والمحدثين".

فى الواقع، إن طرق "تحسين ذوقنا الطبيعى" هى بوجه عام ما فى جعبة مجلة **سبكتاتر**. فهى لا تهدف إلى تحسين الحديث المهذب فى العالم فحسب، بل تهدف أيضًا إلى استمالة قرائها إلى ذلك النوع من الحديث الذى سيجعلهم ملمين بخيار المؤلفين والنقاد. وأوصاف أديسون للإنسان ذى الذوق تنطبق عليه هو شخصيا إلى حد كبير، ولكن الأهم من

(٢٢) *Spectator*, III (No. 416, 27 June 1712). P.561

(٢٣) *Spectator*, III (No. 409, 19 June 1712). PP.527-31

ذلك أنها تصف مشروعه فى مقالاته النقدية. فبعد أن يعرّف الذوق بأنه "ملكة النفس تلك التى تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور"، ينهى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر بالإعلان عن سلسلة مقالاته عن مباهج الخيال التى، كما يلاحظ، "قد توحى للقارئ بماهية الشيء الذى يمنح جمالاً للعديد من فقرات أبرع الكتاب شعرًا ونثرًا على السواء"(٢٤). وتستحضر هذه الرؤية المسبقة أيضًا مقالاته عن الفردوس المفقود التى "سعى [فيها] لأن يعطى فكرة عامة عن جماليتها ونقائصها" حيث إن القصيدة "جديرة بأن توضع أمام القارئ الإنجليزى بكل جمالها"(٢٥). وكان قد سعى لأن "يظهر عيوب" ملتون، ومثل "الناقد الأصيل"، "يكتشف الجماليات المستترة للكاتب" حيث إن "أبدع كلمات الكاتب وأبرع لمساته هى تلك التى تبدو فى الغالب أكثرها شكًا فيها وأكثرها استثنائية لإنسان يحتاج إلى استملاح المعرفة الرفيعة"(٢٣). كما أن تأكيد أديسون فى العدد رقم ٤٠٩ من مجلة سبكتاتر على أنه وراء "القواعد الآلية التى يمكن أن يتحدث عنها الإنسان الضئيل الذوق"، هناك "شيء أكثر جوهرية" "يرفع التخيل ويدهشه ويمنح القارئ شغفًا ذهنيًا"(٢٦) يستحضر محاولاته لوصف السمو عند ملتون وفى التجربة الجمالية بوجه عام.

لا يعنى ذلك أن أديسون يقدم نفسه (أو السيد المشاهد) باعتباره رقيبًا أدبيًا أو "القاضى الأصيل" الذى يتصوره هيوم. فعندما يقوم أديسون بدور الإنسان المتذوق man of taste ستساعد إيضاحاته حتما على تحديد الذوق العام، إلا أن الأمر كان كما يلى: إذا استطاع أديسون أن "يرسخ بيننا تذوق الكتابة الرفيعة" بـ "مقالاته النقدية" (٢٧)، فلن يكون ذلك راجعًا إلى أحكام مجلة سبكتاتر أو تصريحاتها بقدر رجوعه إلى تمكينها لـ "الرجل" (أو المرأة) الذى يسعى لأن "يمتلك استملاحًا أصيلاً ويشكل رأيا صائبًا". ونظرًا لأن مجلة سبكتاتر تهتم بـ "تنمية وتحسين" الذوق، فإنها تخاطب القارئ "الذى يحتاج إلى wants استملاح المعرفة الرفيعة" لكلا المعنيين لكلمة يحتاج إلى(*) wants. وبهذا المعنى، يبدو أن أديسون وستيل

---

(٢٤) Spectator, III (No. 321, 8 March 1712). P.169

(٢٥) Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). Pp.36-7

(٢٦) Spectator, III (No. 409, 19 June 1712). Pp.527-31

(٢٧) Spectator, I (No. 28, 7 May 1711). P.245

(*) تعنى كلمة want فى اللغة الإنجليزية يفتقر إلى، كما تعنى يرغب فى أو يشتاق إلى، أى تجمع بين النقص أو الافتقار والرغبة فى إكمال هذا النقص، ولذلك استخدمت فى الترجمة "أحتاج إلى" لتدل على كلا المعنيين =

Steele يعتبران مجلة سبكتاتر علاجًا للأزمة التى ساعدت الصحافة وأسلوب القرن الثامن عشر فى النشر على مستوى السوق الكبير – ساعدت فى التعجيل بها[٢٨]. وفى غياب القواعد أو الإجماع العام أو القضاة الذين ستفرض سلطتهم القبول وترسخ القواعد، وفى حضور جمهور قراء أوجدته مجلة سبكتاتر والمطبوعات الأخرى، ستسعى مجلة سبكتاتر لأن تصلح الذوق العام وذلك من خلال تشكيله.

وهنا قرن شافتسبرى ذاته بمجلة **سبكتاتر**، ربما بغتة. وسواء أكانت أطروحات كتاب "مميزات البشر" مكتوبة فى شكل حوار خاص مع "لورد صديق" يزعم شافتسبرى عادة أنه محاوره الخاص فى النص أم لا، يبدو أنها تخاطب النبلاء الذين – نظرًا لتميزهم بـ "تعليم متحرر" (المجلد الأول) – يمكن أن يتضح فيما بعد أنهم أصبحوا نبلاء فلاسفة أو متذوقى الفنون. ويرى شافتسبرى أن "تذوق الجمال واستملاح ما هو مناسب ومعقول ولطيف يكمل شخصية النبيل والفيلسوف. كما أن دراسة مثل هذا الذوق أو الاستملاح ستكون، كما نفترض، الهدف والاهتمام الأعظم لذلك المرء الذى يتمنى أن يكون حكيما وصالحًا بقدر ما هو مقبول ومهذب" (المجلد الثانى). ومادام "النبلاء المتميزون" و"الشهماء" الذين "يبتكرون الموضات" "ليسوا متحكمين فى عالم الأدب والأدباء"، يشير شافتسبرى إلى أن أولئك الذين يتبعون نصيحته يمكنهم "بعد أن يكتسبوا تمكنا... بمساعدة عبقريتهم والاستغلال الصحيح لفنهم، [أن] يقودوا جمهورهم ويرسخوا ذوقا صالحًا" (المجلد الأول). ولكن شافتسبرى – مثل أديسون – يبدو أقل اهتمامًا بوضع فياصل على الذوق من اهتمامه بتطوير ممارسة الذوق؛ ويعلن قائلاً: "نحن الذين نوجد الذوق ونشكله بأنفسنا" (المجلد الثانى). ويصف – بصفته الراوى فى كتابه **تأملات متنوعة** – هدف المؤلف فى الأطروحات السابقة بأنه يهدف إلى "اكتشاف كيف يمكننا أن نشكل – على أحسن وجه – داخل أنفسنا ما يطلق عليه فى العالم المهذب الاستملاح أو الذوق الجيد"، موصيا بـ "أضيق أنواع المحادثات، أى المناجاة أو حديث النفس" و"دراسة أرفع أنواع التهذيب والأناقة فى الحوار والجدل عند القدماء" و"الحوار الحديث" مع أولئك الذين "يبلورون أفضل الآراء فيما هو كامل ووفقًا لمعيار مقبول وذوق أصيل فى كل نوع" (المجلد الثانى).

= فترد كلمة احتاج فى المعجم الوسيط بمعنى حاج أو افتقر، ويقال احتاج إليه، أى افتقر إليه، كما أن احتاج إليه تعنى مال وانعطف إليه، والميل والانعطاف يوحيان بالرغبة والاشتياق (المترجم).

(٢٨) "The consolations of ambivalence: Habermas and the public sphere". P.695

مثل أديسون (الذى يبدو أنه يردد توصيات شافتسبرى يتردد صداها فى العدد رقم ١٠٩ من مجلة المشاهد) يبرز شافتسبرى أهمية تنمية الذوق هذه. وعلى الرغم من أن "الملكات الجيدة أو الحواس أو الأحاسيس أو الخيال المترقبة قد تكون من بنات الطبيعة"، فإن الذوق ليس "فطريًا"، على حد قوله. ويوحى بأن "الذوق أو الرأى" "قلما يجىء متشكلاً معنا إلى الدنيا". يدمج شافتسبرى نفس استعارات الطبيعة والزراعة التى سيخدمها أديسون عند الدفاع عن تنمية "الذوق الطبيعى" ويقول: "يجب أن يسبق الاستعمال والممارسة والثقافة الفهم والإبداع اللذان لهما مثل هذا الحجم والنمو الكبيرين" (المجلد الثانى). وفى الخطابات التى كتبها شافتسبرى لمايكل أينزويرث Michael Ainsworth (التى جمعت فيما بعد بعنوان **خطابات إلى طالب فى الجامعة**)، يوجه الشاب إلى أن "تفحص بعينك وتخيلك"، ويدرس الأعمال الفنية التى تحظى بالإعجاب: "عندما تلمح بارقة حسنها وانسخها، ونمِّ الفكرة وجاهد حتى تشق طريقك إلى الذوق السليم وتشكل استملاحًا وفهما لما هو جميل حقًا فى النوع". وفى كتاب **الأخلاقيون**، يتساءل ثيوكليز Theocles "كم من الوقت سيمر قبل اكتساب الذوق الأصيل؟"، ويجادل قائلاً: "لا نكتسب الحس الذى يمكن به اكتشاف هذه الجماليات اكتسابًا عاجلاً. فنحتاج إلى مجاهدة ومشقة ووقت لكى ننمى عبقرية طبيعية ملائمة وجريئة. ولكن من ذا الذى يفكر مرة فى زراعة التربة أو تحسين أى حسن أو ملكة قد تكون الطبيعة قد منحتها من هذا النوع؟" (المجلد الثانى). ويعلن شافتسبرى فى كتابه **تأملات متنوعة** قائلاً: "لا يمكن توليد الذوق الشرعى المعقول أو صناعته أو تصوره أو إنتاجه بدون المجاهدة والمشقة السابقين للنقد".

طالما أن شافتسبرى يهتم بنقد الذات – أى المنهج الحوارى المحادث للنفس الذى يسائل من خلاله نفسه وينظمهما – تبدو نصيحة شافتسبرى للمؤلفين موجهة للنبلاء. ولكن إدخال "النقد" هنا فى سياق اكتساب الذوق وتنميته يوضح أن شافتسبرى يهتم بجمهور أوسع. ويواصل كلامه قائلاً: "لهذا السبب لا نجرؤ على الدفاع عن قضية النقاد فحسب، بل وعلى شن حرب علنية على أولئك المؤلفين والمؤدين والقراء والسامعين والممثلين والمشاهدين البلداء الكسالى الذين يجعلون مزاجهم فقط قاعدة لما هو جميل ومستساغ... وبذلك يرفضون الفن الناقد أو الفاحص، ذلك الفن الذى لا يستطيعون إلا من خلاله أن يكتشفوا الجمال الأصيل والقيمة الأصيلة لكل شىء" (المجلد الثانى). ومحل الخطر هنا أكثر من مجرد الهجوم على التخيل الهوائى أو فساد الذوق العام. فمثل أديسون، يلجأ شافتسبرى إلى الناقد (لا الرقيب أو القاضى الرسمى) لأنه مهتم بتشكيل الذوق العام. وعندما يناقش "أصل النقاد" فى كتابه **مناجاة**

أو **نصيحة لمؤلف** يرسم تاريخًا للممارسين الأوائل لفنون الإقناع، بدءًا من "الخطباء وشعراء الملاحم" حتى الفلاسفة و"النقاد واسعى الاطلاع" بمختلف أنواعهم الذين طوروا فنونهم "بكشف الجماليات المستترة التى تكمن فى أعمال المؤدين البارعين وبتعرية الجوانب الضعيفة والزخارف الزائفة والجماليات المصطنعة للمدعين".

وفى **قصة خيالية عن أصول المجتمع**، يشرح شافتسبرى كلامه قائلاً: "فى المجتمعات المكونة من خلال القبول والاجتماع الإرادى"، يمكن أن يكتسب القادة "السلطة على الآخرين من خلال "القوة.. والرهبة والإرهاب"؛ ولكن "حيثما يكون الإقناع الوسيلة الأساسية لإرشاد المجتمع، وحيث ينبغى إقناع الشعب قبل أن يقوم بالفعل، هنا يصير فن الخطابة عظيم الشأن، ويجد الخطباء وشعراء الملاحم أذنا مصغية". وقد قام "عباقرة الأمة وحكماؤها" بدراسة الفنون ليجعلوا الناس "أكثر رياضة(٢٩) treatable فى طريق العقل والفهم وأكثر عرضة لأن يسوسهم أصحاب العلم وسعة الاطلاع". وفى هذا المجتمع تسفر استمالة الجمهور عن تطوير الذوق حيث إنه "من مصلحة الحكماء والماهرين أن يكون المجتمع حكمًا على المهارة والحكمة"، وتؤدى بهم هذه المصلحة الذاتية "أن يطوروا ذلك الذوق والاستملاح الذى يدينون له بالتميز الشخصى والتفوق". وبناء عليه؛ "كما استمال هؤلاء الفنانون الجمهور، وجّهوه". ثم ينتقل شافتسبرى إلى وصف دراسة الفنون على يد العباقرة "الأقل توقًا إلى استحسان الجمهور أو السلطة أو النفوذ على البشر" ودراسة النقاد الذين "يتم إغراؤهم أخيرًا بأن يصيروا مؤلفين ويظهروا على الملأ". وهؤلاء النقاد يساعدون الفنانين والعباقرة بأن "يرهفوا أذن الجمهور" ويصيروا "مفسرين للناس" عندما يعلمون "الجمهور أن يكتشف ما هو معقول وممتاز فى كل أداء" (المجلد الأول).

يتخيل شافتسبرى قصة هوبزية [نسبة إلى هوبز] مضادة تؤدى فيها المنفعة الذاتية إلى تهذيب الآخرين وتحسينهم؛ وكما لو كان يحاجج بحجج مضادة لحجج روسو على نحو سابق زمنيًا، يختلق قصة يتم فيها إدخال الفنون والعلوم فى الدولة الفطرية The State of nature بطريقة لا تؤدى إلى الفساد والاستعباد. وإذا وجد تفاوت هنا، فهو تفاوت الجمهورية المتحررة المستنيرة التى يقبل فيها الشعب أن تحكمه أرستقراطية مثقفة تتكون من القادة

(٢٩) آثرنا ترجمة كلمة treatable التى تعنى حرفيا قابل للتناول أو المعالجة أو المعاملة أو المداواة بكلمة رياضة بمعنى الترويض أو تهذيب الأخلاق النفسية والذوقية أو جعل العقل والشعور مرنا مطواعا قادرًا على الاستجابة (المترجم).

الخيرين الذين يحكمون بإقناع الجمهور من خلال العقل. وهذا ما يتخيله شافتسبرى فى كتابه **خطاب خاص بالخلق الفنى *Letter concerning Design*** عندما يقول أثناء مناقشته لـ "الذوق القومى" و "تحسين الفن والعلم": "عندما توجه الروح الحرة للأمة نفسها هذه الوجهة، تتشكل الآراء ويظهر النقاد وتتهذب عين الجمهور وأذنه ويسود الذوق السليم، بل ويشق طريقه بقوة نوعًا ما". (وهو يرفض رعاية "البلاط أو الكهنوت" حيث إنه "ليس من طبيعة البلاط... أن يحسن الذوق، بل يفسده")(٣٠).

يتخيل شافتسبرى، فى تصويراته المثالية للماضى أو المستقبل، بديلاً لعالم العلاقات التجارية والمسرحية العام المنحط الذى شهّر به فى كتابه مميزات البشر(٣١). وفى قصة أصول النقد، إذا تم إغراء النقاد لأن يظهروا أمام الجمهور أو أن يتوقوا إلى استحسان الجمهور، فإنهم ينمون الذوق العام ويشكلونه ويرقونه. ويقول إن "شعراء اليونان الأوائل" لم يرضخوا لـ "أول استملاح واشتهاء" من قبل أمتهم، بل "شكلوا جمهورهم وهذبوا عصرهم وأرهفوا أذن الجمهور وقوموها على أكمل وجه، وفى المقابل قد يلقون استحسانًا صادقًا وخالدًا" (المجلد الأول).

يبدو أن المؤلف فى العالم يتصدى لمهمة أصعب أو حتى أخطر حيث إن الذوق يحكمه الجمهور الهوائى المتقلب ويستغله تجار الكتب، بدلاً من أن يشكله العباقرة ويصقلوه. "المهمة العظمى فى ذلك (كما فى حياتنا، أو الحياة ككل) هى 'تقويم الذوق'" كما يقول شافتسبرى فى هوامشه على كتاب اللدائن ***Plastics*** "فإلام سيقودنا الذوق؟"(٣٢). ولكن الذوق ذاته يجب أن يقاد، ويعنى ذلك أن شافتسبرى على الرغم من أنه يبدو حاصرًا نفسه فى مخاطبة الأصدقاء والفنانين والنبلاء، فإن عينه تنصب على الجمهور.

فى مسودة كتاب **شخصيات ثانوية *Second Characters*** التى أعدها شافتسبرى بين عامى ١٧١١ و ١٧١٣ ، يذكّر نفسه بأن "قواعد ومفاهيم، إلخ، الأخلاق الحقيقية" يجب

(٣٠) *Letter to a Student at the University pp.52-3*

(٣١) *Second Characters pp.21-3*

(٣٢) بالإضافة إلى إرسال شباب مثل مايكل اينزويرث إلى جامعة أكسفورد، كان شافتسبرى "فخورا على نحو خاص بالمدرسة التى أنشأها لأطفال الأبرشية فى الكنيسة الصغيرة الملحقة بدار الصدقة فى أول خريف من تقلده منصب الإيرل... وبالتدريج اضطلع شافتسبرى بمسئولية إدخال كل أطفال الأبرشية الفقراء فى مدرسته"

"إخفاؤها: لا تقال إلا غموضا أو فكاهة بالتندر على الذات، أو بطريقة غير مباشرة كما فى المنوعات الأدبية". لكنه يفرض:

قاعدة، أى: لا شيء فى النص سوى ما سيكون سهلاً وسلسا ومهذبا عند القراءة، دون صعوبة بادية أو مشقة بالغة حتى تفهم الصفوف الأفضل والألطف من المصورين والفنانين والسيدات والغنادير والنبلاء المهذبين والنوع الأكثر تهذبا من ظرفاء الريف والمدن، والمتحدثين البارزين – أو يتم إقناعهم بأنهم يفهمون ما هو مكتوب فى النص.

سيتم وضع المصطلحات الأجنبية و"الملاحظات المتبحرة" فى الهوامش لأنها لا "تصلح إلا للناقد أو متذوق الفنون حقا أو الفيلسوف"(٣٣). من الواضح أن قائمة شافتسبرى للقراء المتخيلين أوسع بكثير من "اللورد الصديق" الذى ينوى أن يخاطبه فى نفس الصفحة؛ ولكن المدهش أكثر أن هذه القائمة من الشخصيات واستراتيجية الوصول إليهم تقدمان وصفا جيدًا لجمهور مجلة **سبكتاتر** وطبعه. وبالطبع جمهور مجلة **سبكتاتر** أوسع حتى من ذلك، فهو يمتد ليشمل على سبيل المثال التجار والطبقة الوسطى المتزايدة التى يتم إدراجها بل وتعريفها حيث إن مفهوم جمهور القراء ذاته – وبالتالى الجمهور بوجه عام – يتوسع ويتغير. قد تبدو نصوص شافتسبرى أكثر مخاطبة للنبلاء ومتذوقى الفنون من مخاطبة الجماهير الأكثر تشوشا التى شكلتها مجلتا **تاتلر** و**سبكتاتر**؛ وقد يبدو مخاطبا أولئك الذين قد يصيرون "مفسرين للناس" أكثر من مخاطبته الجمهور ذاته، إلا أن اهتمامه بجمهور القراء وتكريس جهوده لتشكيل الذوق العام وإصلاحه، ومحاولاته لقرن نفسه بأسلوب كتاب المقالات وجمهورهم – كل ذلك يوحى بصلته بمشروع مجلة **سبكتاتر**.

بمعنى آخر، بينما قد تحالفنا الدقة عندما نقول إن جهود شافتسبرى لتهذيب الأرستقراطية اختلستها مجلة **سبكتاتر** وجمهورها المكون من الطبقة الوسطى فى جهودهم فى الإسهام فى الامتيازات والممارسات الثقافية التى كانت تعتبر فيما سبق خارج مجالهم، إلا أننا يمكننا القول بأن بذور هذا الإخصاب المتقاطع موجودة بالفعل فى مشروع شافتسبرى الفكرى والاجتماعى. وعلى الرغم من أنه يكتب من داخل الأرستقراطية، إن جاز التعبير، فهو يكتب أيضًا للجمهور وفى سبيله بغية ترسيخ الذوق العام. ويمكننا أن نعتبر تأكيد شافتسبرى المعهود – "التفلسف، بمعناه الحق، لن يؤدى إلا إلى الدفع بالتربية الحسنة خطوة إلى الأمام" – علامة

(Voitle, *The Third Earl of Shaftesbury 1671-1713*). P.191(٣٣)

على توحد الفلسفة والفضيلة بالدم الأرستقراطى[٣٤]. ولكن الجملة التى تلى ذلك مباشرة فى كتابه تأملات متنوعة توحى بما تعنيه التربية الحسنة فى نظر شافتسبرى: "لأن إتمام التربية يعنى أن تتعلم كل ما هو لائق فى الصحبة وجميل فى الفنون؛ وخلاصة الفلسفة أن تتعلم ما هو معقول فى المجتمع وجميل فى الطبيعة ونظام العالم" (المجلد الثانى)

تتضمن كل من التربية والفلسفة التعلم. وكان شافتسبرى يكتب ذلك فى اللحظة التى أفسحت فيها الاستعارة التطبيعية التى تصور التربية باعتبارها دمًا (وهى بدورها استعارة) المجال للاستعارة التطبيعية التى تصور التربية باعتبارها تهذيبا. وتصير التربية الحسنة ممثلة لاكتساب الثقافة والذوق بدلاً من النسل الوراثى لسلالات الدم الأرستقراطى. وهكذا عندما يعلن شافتسبرى فى كتابه مناجاة أو نصيحة لمؤلف: "إن من يتطلع إلى شخصية الإنسان ذى التربية والأدب يحرص على تكوين رأيه فى الفنون والعلوم على أساس نماذج صحيحة كاملة"، فإنه يوحى بأن شخصية الإنسان ذى التربية يمكن أن تكون متاحة لكل شخص قادر على القيام بهذا الدور. ويختم الفقرة التالية بطرح السؤال الآتى: "إذا لم يكن الذوق الحسن الطبيعى متشكلاً فينا بالفعل، فلماذا لا نسعى إلى تشكيله وتنميته حتى يصير طبيعيًا؟" (المجلد الأول). والثقافة – بجذورها التى تضرب فى استعارة الطبيعة– تحل محل الطبيعة غصبا إلى أن تبدو طبيعته.

يستخدم مصطلح "التربية الحسنة" فى مجلة سبكتاتر بالإشارة إلى التعليم، فعلى سبيل المثال يتحدث أحد مراسلى ستيل عن براعة زوجته فى الغناء والرقص والتصوير والموسيقى واللغتين الفرنسية والإيطالية والعلوم المنزلية باعتبارها ما "تعنيه بوجه عام بالتربية الحسنة والتعليم المهذب"؛ بينما يقول مراسل آخر للسيد المشاهد: "كتاباتك جعلت التعليم جزءًا من التربية الحسنة أهم مما كان قبل ظهورك"[٣٥]. إن العبارة والمفهوم – اللذين يبدوان فى مرحلة تحول فى هذه السنوات – لم يستخدمها أديسون أو ستيل للإشارة إلى المولد الأرستقراطى. فى الواقع، العدد رقم ٢٠٤ من مجلة تاتلر الذى يعلم عامة الناس كيف يخاطبون عليه القوم، يقرن التربية الحسنة بالإنسان الذى يفهم احترام الذات وكذلك احترام من يفوقونه اجتماعيا: "تتمثل أعلى درجة من درجات التربية الحسنة – إن كان بإمكان أحد أن

(٣٤) Agnew. *Worlds Apart*

(٣٥) Second Characters p.114

يصل إليها – فى إظهار تقدير لطيف جدًا لكرامتك؛ وباستقرار هذا التقدير فى قلبك، تعبر عن تقديرك للإنسان الذى يعلوك"[٣٦]. وفى مجلة تاتلر بوجه عام، تقترن التربية الحسنة بالعادات الحميدة؛ ويشرح أديسون ذلك فى غضون حديثه فى مجلة سبكتاتر عن عادات أهل الريف وأهل المدن، قائلاً: "لا أقصد بالعادات الأخلاق، بل أقصد السلوك والتربية الحسنة". فى القواعد، يؤكد فيما بعد على أنه فى ظل غياب ما يطلق عليه "الفطرة السليمة" good-nature "اضطر البشر إلى اختراع نوع من البشرية المصطنعة، وهو ما نعنيه بعبارة التربية الحسنة"[٣٧]. وعندما يقوم أديسون بتعريف التربية الحسنة بأنها "لا شيء سوى محاكاة للفطرة السليمة وتقليدها" باعتبارها "مظاهر وتجليات خارجية" يمكن أن "تتأسس على الفطرة السليمة"[٣٨] بطريقة ريائية أو فعلية، فإنه يحول الإنسان ذى التربية الحسنة إلى مجرد دور. إذا كان شافتسبرى يوحى بأن شخصية الإنسان ذى التربية الحسنة لابد من تمثيلها، فإن أديسون يوحى بأنها يمكن التظاهر بها أيضًا.

يرى شافتسبرى مؤلف كتاب **مميزات البشر والعادات والآراء والأزمنة**، أن العادات manners تعنى أكثر من مجرد مبادئ الأدب الاجتماعى؛ فتقترن العادات اقترانا قويًا بالأخلاق وينبغى علينا أن نفهم كلتا الكلمتين بالمعنى الذى استُخدم به القرن الثامن عشر الكلمة الفرنسية moeurs[٣٩] [الأخلاق والعادات]. ولكن المهم هنا أننا عندما نتناول تصريحات شافتسبرى فى السياق الذى أشار إليه أديسون وستيل والمراسلون المزعومون للسيد المشاهد، يتضح أن اهتمامه بالتربية الحسنة علامة على استثمازه لتهذيب وتربية الذوق العام والخاص على السواء. وعلى الرغم من نظريات شافتسبرى فى الحس الأخلاقى الفطرى، فإنه يركز فى هذا السياق على الملكات والممارسات التى يمكن تعلمها وتعليمها. ولهذا السبب لا يعد كتابه مميزات البشر فى نهاية المطاف دليلاً تعليميًا للنبلاء هواة الفنون، بل دفاعًا عن النقد. وإذا كان شافتسبرى ينخرط إلى حد ما، كما رأينا، فى نقاش مع كل من المؤلفين والقراء حول الذوق العام، فإن اعتقاده بأن "الذوق" أو "الرأى" ليس "فطريًا"، وبالتالى

---

(٣٦) Second Characters pp.6-9

(٣٧) In the Tatler, Addison refers to 'a Philosopher, which is what I mean by a Gentleman' (I, No. 69, 17 September 1709)

(٣٨) Spectator, III (No. 328, 17 March 1712); Iv (No. 461, 19 August 1712). P.205

(٣٩) *Tatler*, III (No. 204, 29 July 1710). P.87

لا بد أن "كد النقد ومشقته السابقين" هو الذى يدفعه لأن "يدافع عن قضية النقاد"، و"أن يعلن الحرب على أولئك المؤلفين أو المؤدين أو القراء أو السامعين أو الممثلين أو المشاهدين الكسالى البلداء" الذين "يرفضون الفن الناقد أو الفاحص" (المجلد الثانى).

بما أنه يقدم "اعتذارًا للمؤلفين ودفاعًا عن متذوقى الأدب" (المجلد الأول)، ويهاجم "كارهى النقاد" (المجلد الأول) الذين يستاءون من أولئك "القضاة القساة" الذين "لا ينساقون للتملق" (المجلد الأول)، قد يبدو مثل "الإنسان الحساس" الذى يتخيله فى كتابه تأملات متنوعة، ويواجه "لجنة مقهى أدباء" مكونة من "إخاء" الأدباء الذين يحمون الشعراء أو كتاب المسرح من هجمات النقاد؛ ولا يستطيع هؤلاء الأدباء أن يفهموا "أن أعظم أساتذة الفن فى كل مجال من مجالات الكتابة [الفنية]، كانوا بارزين فى الممارسة النقدية" (المجلد الثانى). ولكن برغم مقاومة النقد عند "جمهور المقهى" هذا وفى مواضع أخرى، يلح شافتسبرى على أن الناقد حليف لكل من الفنان والجمهور. وحكايته عن أصول النقاد، ونقاشاته حول تشكيل الذوق العام تعرف النقاد بأنهم "مفسرون للناس.... يعلمون الجمهور بقدوتهم أن يكتشفوا ما كان معقولاً وممتازًا فى كل أداء" (المجلد الأول). وبهذه الطريقة يمكن أن تمتد التربية الحسنة والذوق الجيد إلى المقهى وما بعده.

بالطبع يضع أديسون الناقد فى المقهى. وسواء أكان قد تأثر بنصيحة شافتسبرى للمؤلفين عند تطوير قناعه الأدبى والنقدى فى مجلة **سبكتاتر** أم لا، فإن تصوره للناقد تصور مشابه عندما يشرح ويبيّن "ملكة النفس تلك التى تبصر جماليات المؤلف بمتعة ونقائصه بنفور". يميل تصوير أديسون السابق للنقاد فى مجلة **تاتلر** إلى أن يكون تصويرا سلبيا، فيهاجم نقاده (كما فى العدد رقم ٢٣٩ من مجلة تاتلر) أو يقرنهم بالحذلقة، كما فى العدد رقم ١٦٥ من مجلة **تاتلر** الذى يقول فيه: "من بين هذه الفئة سطحية التفكير، لا يوجد حيوان أكثر إزعاجًا وتفاهة وغرورًا من ذلك الحيوان الذى يعرف بوجه عام باسم الناقد"(٤٠). ويهاجم شافتسبرى أيضًا العلماء والمتحذلقين، موصيا بـ "تعليم معقول متحرر بالجمع بين شق العالم وشق النبيل الحقيقى والإنسان ذى التربية" كطريقة لتجنب كل من "الحذلقة وتعليم المدارس" و"العالَم الأمى المتفشى" (المجلد الأول). يعبر أديسون عن ازدرائه للحذلقة كثيرًا فى مجلة **سبكتاتر**(٤١)، إلا أنه يحاول أن يميز "الناقد الأصيل" عن "الناقد الذى يفتقر إلى الذوق

Spectator, I (No. 119, 17 July 1711). P.486(٤٠)

Spectator, II (No. 169, 13 September 1711). P.165(٤١)

والعلم"(٤٢). وفى العدد رقم ٥٩٢ من مجلة سبكتاتر، يدين "النقاد المزعـومين" ويعبـر عـن "تقدير عظيم للناقد الأصيل" ذاكـرًا أرسـطو ولونجينـوس وهـوراس وكونتليـان وبوالـو وداسييه(٤٣). فعلى سبيل المثال، لا تعد مقالاته النقدية عن الفردوس المفقـود تجليـات للنقـد فحسب، بل تعد أيضًا شروحا شارحة لذاتها metacommentaries، أى مقالات عن نشاطه النقدى الخاص وكذلك ممارسة للنقد الجيد والسيئ على السواء.

فى الواقع، يدافع كتاب محاورة حول الأوسمة ***Dialogue upon Medals*** (أحـد أعمال أديسون المبكرة، على الرغم من أنه قد يكون قد تمت مراجعته فيما بعد) عن التحليـل النقدى أمام الهجمات اللافكرية على الحذلقة التى يشنها كل من "يسخر من أولئك الذين قيّمـوا أنفسهم على أساس كتبهم ودراساتهم". يتحدث فيلاندر صانع الأوسمة مع محادث يشك فى أنه من السهل "إيجاد تصميمات لم تخطر قط على فكر نحات أو ضارب عملة"، وآخر يعلن قائلاً: "لا يوجد شيء أكثر إثارة للسخرية من جامع آثار قديمة يقرأ الشعراء اليونان والرومان. فهو لا يفكر قط فى جمال الفكرة أو اللغة، بل يبحث فيما يسميه سعة اطلاع المؤلـف". ويـشرع فيلاندر فى إقناع محادثيه بأن الأوسمة القديمة ليست جذابة فحسب، بل تتطلب كذلك تحلـيلاً دقيقًا مفصلاً لوظيفتها الاجتماعية والتاريخية، واستعارتها ومجازاتهـا الرمزيـة وعلاقتهـا بالنصوص الأدبية التى تلمح إليها وتقتبسها، والتفاعل بين الكلمة والـصورة الـذى تـصوره [الأوسمة]. ويشرح فيلاندر كلامه قائلا: "أعتقد أن هناك تشابهًا كبيرًا بين العملات المعدنيـة والشعر وأن صانع الأوسمة والناقد عندك أكثر قربا مما يتخيل العالَم بوجـه عـام". ويقـول محادثة استجابة لإحدى اعتراضاته: "أجد النساء على أوسمتك لا يفعلون شيئًا بلا معنـى"(٤٤). وعندما يدافع أديسون عن صانع الأوسمة باعتباره ناقدًا، فإنه يدافع عن ممارسة نقدية تـصر على أن كل جانب من جوانب النص القولى والتصويرى والمادى محل النظر له معنى ويمكن تحليله.

ويمكننا أن نرى هذه الممارسة النقدية فى النقد التطبيقى الأكثر شهرة وتأثيرًا الـذى كتبه أديسون فى مجلة سبكتاتر: سلسلة مقالاته عن الفردوس المفقود. ففى هـذه المقـالات

---

(٤٢) Gay. "The Spectator as Actor"; and Bloom. Translator's Notes to Rousseau, Politics and the Arts. pp.149-150

(٤٣) Tatler, II (No. 165, 29 April 1710). P.415

(٤٤) *Spect...*, I. ... 1711; IV, No. 470, 29 August 1712 pp.436-8

الثمانية عشر يضطلع أديسون بدور المفسر للناس عندما يسعى لأن يكشف للقارئ الجماليات والعيوب، بل يكشف "الجماليات المستترة" على وجه خاص حيث إن "أبدع كلمات المؤلف وأروع لمساته هى تلك التى تبدو أكثر شكًا فيها وأكثرها استثناء للإنسان الذى يحتاج إلى استملاح للمعرفة المهذبة"(٤٥). وعندما يتحدث عن "الحوادث العجيبة" فى الكتاب الثامن من القصيدة، يقول معلنا: "باختصار، على الرغم من أنها طبيعية، فهى ليست واضحة، وتلك هى السمة الأصيلة لكل كتابة رفيعة"(٤٦). فى الواقع، يجب ألا يقتصر الناقد على إيضاح الجماليات التى "ليست واضحة بما فيه الكفاية للقراء العاديين"؛ فحتى نقاد هومر وفرجيل "اكتشفوا العديد من اللمسات البارعة التى غابت عن ملاحظة الآخرين"؛ ويسلم أديسون بأن الكتاب الذين يتبعونه "قد يجدون جماليات عديدة عند ملتون لم ألحظها"(٤٧).

إن محاولات أديسون لاكتشاف وتمييز "الجماليات" و"العيوب" تجعله يتجاوز الافتراضات والمفردات النقدية التى ورثها عن الكلاسية الجديدة. فبالرغم من أنه يبدأ سلسلة مقالاته عن **الفردوس المفقود** بأنه ينوى "فحصها وفقًا لقواعد الشعر الملحمى ويتبين ما إذا كانت أقل مكانة من الإلياذة أو الإنيادة فى الجماليات الضرورية لهذا النوع من الكتابة"(٤٨)، فإن اهتمامه بالقواعد يبدو متناقضا مع تحول اهتمامه بالجماليات إلى اهتمامه بالجمال، وهذا التركيز يستبق فحصه للتجربة الجمالية فى سلسلة مقالات "مباهج الخيال". ويذهب أديسون فى أوائل سلسلة مقالاته عن **الفردوس المفقود** إلى أن "الإنسان الذى يضطلع بمهمة القاضى فى النقد" لا ينبغى عليه فحسب أن يعرف النقاد القدماء والمحدثين، بل ويعرف لوك Locke أيضًا. ويعترف بأن "**مقالة فى الفهم البشرى** ستبدو كتابا غريبا جدًا للإنسان الذى يجعل نفسه أستاذًا [للكتابات النقدية] والذى سيشتهر بهذه الكتابات النقدية"، ولكنه يصر علي أن "المؤلف الذى لم يتعلم فن التمييز بين الكلمات والأشياء... سيتوه فى اللبس والغموض"(٤٩). وعادة ما يسيء أديسون – مثل العديد من معاصريه – فهم مدى تأثره بلوك. وعلى الرغم من أنه يؤيد مرارًا وتكرارًا نظريات لوك فى اللغة، فإن مشروعه النقدى فى نهاية المطاف أقرب لقراء

---

(٤٥) *Spectator*, III (No. 291, 2 February 1712). P.36

(٤٦) *Spectator*. V (No. 592, 10 September 1714). P.26

(٤٧) *Works*, I pp.255,*269*

(٤٨) Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). P.37

(٤٩) Spectator, III (No. 345, 5 April 1712). P.284

ترسترام شاندى[٥٠] *Tristram Shandy* لـــ مقالة خاصة بالفهم البشرى باعتبارها كتابـــا عما يدور فى ذهن الإنسان[٥١]. وستيل هو الذى يجعل السيد المشاهد يعلن فى العدد الرابـــع [من مجلة سبكتاتر] أن "اشتغالات ذهنى هى المتعة العامة فـــى حيـــاتى"، إلا أن تـــصريحه (وتعليقه التالى بأن "مباهجه تنحصر كلها تقريبا فى مبـــاهج البـــصر")[٥٢] يـــستبق البحـــوث الجمالية والنقدية للسيد المشاهد عند أديسون. كما أن اهتمام أديسون بالاستجابة لـــ **الفردوس المفقود** – وبإظهار نفسه مستجيبا لـــ **الفردوس المفقود** – يجعله يتجاوز التقيـــيم الكلاســـى الجديد والتقدير الأدبى الرفيع [نسبة إلى الآداب الرفيعة] belletristic لملتون ليـــصل إلـــى محاولة فهم تجربة قراءة القصيدة وأثر هذه القراءة.

يمكننا أن نتبين ذلك من تأكيد أديسون على ملتون باعتباره شاعرًا "تكمـــن موهبتـــه الأساسية، وفى الواقع امتيازه المميز، فى سمو أفكاره"[٥٣]. ويبدو أن لونجينوس يحـــل محـــل أرسطو، لأن أديسون لا يصور ملتون على أنه اختار فحسب موضوعًا "كان أسمى موضوع يمكن أن يرد على ذهن شاعر" بل لأنه أيضًا "عرف كل فنون التأثير فى ذهن" القـــارئ[٥٤]. بجرده وتحليله للتشبيهات والاستعارات والإشارات الضمنية و"حالات العبقرية السامية"، يبين كيف أن ملتون يمكن أن يخلق "صورة أو فكرة مجيدة ملائمة لأن تؤجج ذهـــن القـــارئ"[٥٥]. يرى أديسون أن عظمة ملتون يمكن أن تقاس من خلال رسم الخطوط العامة لتجربة قـــراءة **الفردوس المفقود** وتتبع ما يحدث فى ذهنه، وضمنيًا فى ذهن القارئ حيث إن تجربته الذاتية (التى يتم سردها بضمير الغائب) يقدمها نموذجا لقارئه. ويقول فى العدد رقم ٣٣٩ من مجلة **سبكتاتر** الذى يبدأ بلونجينوس: "الكتاب السادس، مثل محيط هائج، يمثل العظمة فى الفوضى؛ ويؤثر الكتاب السابع فى الخيال كما يؤثر المحيط فى السكون، ويملأ ذهـــن القـــارئ دون أن

(٥٠) رواية كتبها لورنس ستيرن (١٧١٣-١٧٦٨) فى الفترة ١٧٦١-١٧٦٧ ويعد ستيرن رائدا من رواد كتابة رواية تيار الوعى؛ وتعد هذه الرواية من روائع الأدب الإنجليزى بوجه عام، وقد أحدثت دويا أدبيا فى عصرها وتتميز بالأصالة والتجديد والابتكار والتجريب، وجاءت مخالفة لتوقعات القراء فى عصرها، إذ إنها تمردت على الأعراف التى كانت مستخدمة فى كتابة الرواية فى ذلك العصر (المترجم).

(٥١) Spectator, III (No. 321, 8 March 1712), PP.169-70

(٥٢) *Spectator*, II (No. 267, 5 January 1712). P.539

(٥٣) Spectator, III (No. 291, 2 February 1712). P.36

(٥٤) Ketcham, Transparent Designs; Elioseff, Cultural Milieu, and Kallich, 'Association of ideas'

(٥٥) Spectator, I (No. 4, 5 March 1711). P.21

ينتج فيه شيئا من قبيل الصخب أو الهياج". وإذا كان نثر أديسون هنا يبدو متأججا بالشعر على نحو غير معهود عندما يتناول أثر تشبيهات هومر وفرجيل وملتون، فإن ذلك قد يرجع، كما يوحى هو (متبعا لونجينوس) فى الفقرة التالية، إلى أن "العبقرى العظيم يلتقط فى العادة الشعلة من عبقرى آخر، ويكتب على شاكلته دون أن يقلده تقليدًا أعمى"(٥٦).

لا يحاول أديسون عادة أن يكتب على منوال أسلوب ملتون، لكن هذا المبدأ جزء أساسى من نظريته فى قراءة ملتون وممارسته لها. وبدلاً من أن يستحضر هومر وفرجيل لكى يفحص **الفردوس المفقود** وفقا لقواعد الشعر الملحمى، نجده يلفت الانتباه مرارًا وتكرارًا إلى توظيف ملتون لسابقيه فى قصيدته. وعلى الرغم من أن أديسون ينتقد "التظاهر غير الضرورى بالمعرفة" عند ملتون، فهو يكتب عنه باستحسان قائلاً، "لا يبدو أن هناك شاعرًا درس هومر أكثر منه"(٥٧). وفى تعليقات مثل "ينبغى على أن ألاحظ هنا أن ملتون يزخر فى كل موضع بتلميحات، وأحيانًا ترجمات حرفية، مستمدة من أعظم الشعراء اليونان والرومان"(٥٨)، يبدو مضطرًا تقريبًا لأن يبدى مثل هذه الملاحظات؛ ولكنه إذا كان منزعجًا على الإطلاق من إشارات ملتون الضمنية وترجماته، فإنه يلح باطراد على تحديد التشابهات الفنية وتدعيم ملاحظاته بأدلة أدبية. ففى العدد رقم ٣٢٧ من مجلة **سبكتاتر**، يقول: "لا يمكننى إلا أن ألاحظ أن ملتون، فى الحوارات بين آدم وحواء، يرنو بعينيه كثيرًا إلى سفر نشيد الإنشاد"، ويقارن فقرة من الكتاب الخامس بفقرات من نشيد الإنشاد ويؤكد قائلاً إنه "لاشك فى أن ملتون "تذكرها". ويلاحظ بعد بضع فقرات أن ملتون "يبدو أنه وضع نصب عينيه فقرتين أو ثلاث" من الإلياذة، ويصر على أن "ملتون كان يفكر فى هذه الملابسات"(٥٩).

إذا كانت تعبيرات أديسون تكشف قدرًا من القلق (من اقتباسات ملتون، أو مما إذا كانت ملاحظاته ستتعرض للتشكك فيها)، يبدو أن هذا القلق تعادله اللذة التى يستمدها القارئ المثقف من إدراكه هذه التشابهات. وعندما يناقش أديسون الكتاب العاشر، يعلن أن ملتون طوال القصيدة "يشير إشارات ضمنية لا حصر لها إلى مواضع من الكتاب المقدس"(٥٧). وفى عدده الأخير عن القصيدة عندما ينظر للوراء إلى محاولاته "لإظهار كيف أن عبقرية الشاعر

---

(٥٦) Spectator, II (No.279, 19 January 1712). P.587

(٥٧) Spectator, III (No. 333, 22 March 1712) p.234

(٥٨) Spectator, III (No. 303,16 February 1712). P.90

(٥٩) Spectator, III (No. 339, 29 March 1712). P.255

تتألق بالإبداع المواتى أو الإشارة الضمنية أو المحاكاة الحصيفة، وكيف أنه قلد هـومر أو فرجيل أو حسنهما، ورفع خيالاته من خلال توظيفه للعديد من الفقرات الشعرية فى الكتـاب المقدس"، لا يمكنه إلا أن يضيف قائلاً، "كان بإمكانى أن أدرج أيضًا فقرات عديدة مـن عند تاسو حاكاها مؤلفنا"(٦٠). وكان قد طمأن القارئ أنه حـذف بالفعـل "العديـد مـن الأبيـات والتعبيرات المحددة التى ترجمت عن الشاعر اليونانى" لأن ذلك كان "سـيبدو مـدققًا للغايـة وتدخلاً تطفليًا زائدًا". يبدو أحيانًا أنه يستمتع كثيرًا بملاحظة "أوجه الشبه"(٥٩) لدرجة أنه يمنع نفسه من ملاحظة المزيد. وبما أن الإشارات الضمنية إلى هومر وفرجيل والكتـاب المقـدس وتاسو يبدو أنها تتكاثر ويتردد صداها وتصير كثيرة بدرجة تفوق الحصر، فإن أديسون يستبق ما يمكن أن نطلق عليه السمو الأكاديمى.

ربما يرغب أديسون فى أن يمنح ملتون قدرا من سلطة ومكانة النصوص التى تعتبر نماذجه، إلا أن طريقة القراءة محل خطر هنا أيضًا. وبما أن ملتون يتم تصويره مرارًا "بعينه على" الإلياذة أو خياله "يوجهه" هومر(٦١)، لا نرى الشاعر فحسب طالبًا للسمو يسعى للتـأثير فى خيال القارئ، بل نراه أيضًا قارئًا ناقدًا بذاته: "لا يبدو أن شـاعرًا درس هـومر أكثـر منه"(٦٢). وبالتالى، بينما يعلمنا أديسون كيف نستجيب لملتون بوصف ما يـدور فـى ذهـن القارئ، يوحى لنا أيضًا بأن القارئ، حتى يفهم **الفردوس المفقود**، عليه أن ينظر إليها بجوار سلسلة من النصوص السابقة. ويبدأ أديسون العدد رقم ٢٩١ من مجلة **سبكتاتر** قائلاً: "آه لـو كان بإمكانى أن أختار قرائى، الذين برأيهم أنتصب أو أسقط"، ثم يصف معرفة القارئ المثالى بالشعراء والنقاد القدامى والمحدثين(٦٣). وطوال مقالاته عن الفردوس المفقود، يعلّم أديـسون قراءه ما يحتاجون أن يعرفوه لكى يقرأوا ملتون ونقد ملتون على الـسواء، ويقتـرح كيفيـة استخدام هذه المعرفة. وعندما يجسد أديسون هذه الطرق فـى القـراءة (الجـانبين الفكـرى والوجدانى من الفردوس المفقود)، يوحى بما يتم توقعه من تجربة القراءة. وبقيامه بذلك يوحى بما يتوقع من القراء والشعراء على السواء.

---

(٦٠) Spectator, III (No. 351, 12 April 1712). P.312

(٦١) Spectator, III (No. 297, 9 February 1712); III (No. 321, 8 March 1712).p.62

(٦٢) Spectator, III (No. 327, 15 March 1712). Pp.198-203

(٦٣) Spectator, III (No. 357, 19 April 1712).p.331

إن اهتمام أديسون بالسمو واستثماره لملتون باعتباره قارئًا ومترجمًا للروائع الكلاسية يجعله يتجاوز الرؤية اللوكية [نسبة إلى لوك] الضيقة للغة التى تكمن وراء نقده(٦٤). وفى مقالته عن لغة ملتون، يقول (متبعا أرسطو) بأن "لغة القصيدة الملحمية ينبغى أن تكون واضحة وسامية فى آن". ويقول، لكى تكون هذه اللغة سامية، "يجب أن تخرج على الأشكال الشائعة والعبارات العادية فى الكلام. فملكة التمييز judgment عند الشاعر تكتشف نفسها كثيرًا فى الابتعاد عن الطرق المسلوكة فى التعبير". وهو يمتدح استعمال ملتون "للعبارات اللاتينية وكذلك اليونانية، وأحيانًا العبرية، ويقول: "هناك طريقة أخرى لإعلاء قدر اللغة وطبعها بطابع شعرى تتمثل فى استعمال مصطلحات لغات أخرى(٦٥)". وعلى الرغم من أنه يقر فى مقالة لاحقة بأن لغة ملتون "محكمة الصنع للغاية فى العادة، وأحيانًا تبهمها الكلمات القديمة والتقديم والتأخير transpositions والمفردات الأجنبية"، فإنه يقول بأن "عواطف ملتون وأفكاره سامية على نحو مدهش للغاية، وسيكون مستحيلا عليه أن يمثلها بكامل قوتها وجمالها بدون اللجوء إلى هذه المساعدات الأجنبية. فلغتنا عجزت أمامه وكانت غير مكافئة لعظمة النفس تلك التى زودته بمثل هذه التصورات الرائعة"(٦٦).

يختلف أديسون مع الاعتقاد القائل بأن الشعر يجب أن يكون لغة أجنبية تقوم على تمييز صارم ظاهريًا بين لغة الشعر ولغة النثر. ويظهر ذلك فى أوائل أعماله: ففى كتابه **ملاحظات حول أجزاء عديدة من إيطاليا** ***Remarks on Several Parts of Italy***، يناقش "الميزة" التى يمتاز بها الشعراء الإيطاليون "فى اختلاف لغتهم الشعرية والنثرية" الذى يسمح لهم باستعمال كلمات "لا ترد فى الكلام الشائع قط". وعلى العكس من ذلك، "يضطر [الشعراء] الإنجليز والفرنسيون الذين يستعملون دومًا نفس الكلمات فى الشعر كما فى الكلام العادى لأن يرفعوا قدر لغتهم بالاستعارات والصور المجازية"؛ ويقول مفسرًا، لهذا السبب "استعمل ملتون مثل هذه التقديمات والتأخيرات المتكررة والعبارات اللاتينية والكلمات المهجورة والعبارات المبتذلة"(٦٧). ويثنى كتابه **مقالة عن قصائد فرجيل الزراعية** ***Essay on Virgil's***

---

(٦٤) Spectator, III (No. 396, 3 May 1712).p.392

(٦٥) ربما كان إليوت Eliot وباوند Pound قد قرا ذلك عندما أدرجا فى بعض قصائدهما عبارات من لغات أخرى لإثراء تجربتهما الشعرية وتقديم رؤية شعرية بديلة ذات طابع شعرى متميز، وإن كان صعبا إلى حد ما عند القراءة (المترجم)

(٦٦) Spectator, III (No. 369, 3 may 1712).p.392

(٦٧) Spectator, III (No. 351, 12 April 1712).p.312

Georgics على فرجيل بعبارات تكاد تكون متطابقة؛ نظرًا لاستعمال فرجيل لـ "الاستعارات والعبارات اليونانية والمواربة" ونظرًا لعزمه على جعل عمله يظهر "فى أبهى الحلل التى يمكن أن يمنحه الشعر إياها" بدلاً من ظهوره "بمظهر البساطة الطبيعية لموضوعه"(٦٨).

إن لغة أديسون التصويرية هنا تعكس التقليد البلاغى الطويل الذى يصور الشعر بأنه حلية وكسوة، وكذلك تقييم لوك الأحدث لهذه المصطلحات فى توصيته بالتمييز بين الكلمات والأشياء(٦٩). ويفضل أديسون الشعر المرسل فى التراجيديا الإنجليزية وينصح الكاتب الذى يفضل الفكرة على اللغة بأن يكتب "حواره بلغة إنجليزية واضحة قبل أن يحوله إلى شعر مرسل" حتى يستطيع القارئ أن "يتدبر الفكرة المجردة لكل كلام فيها عند تجريدها من كل حلياتها التراجيدية". ويواصل كلامه شارحًا كلام لوك، ويقول: "بهذه الوسيلة يمكننا أن نصدر حكمًا محايدًا على الفكرة دون أن تفرض الكلمات نفسها علينا"(٧٠). ويعرض أديسون امتحانًا مشابهًا فى مقالاته عن الإبداع: "لذلك فإن الطريقة الوحيدة لأن تمتحن عملاً إبداعيًا تتمثل فى أن تترجمه إلى لغة أخرى، فإذا نجح فى الامتحان يمكنك أن تعلن أنه أصيل؛ أما إذا تلاشى فى هذه التجربة، يمكنك أن تتوصل إلى أنه كان مجرد تورية"(٧١). فيرى أديسون أن ما يضيع فى الترجمة يجب حذفه.

فمن أحد الوجوه، يبدو أن أديسون لديه معيار مزدوج، فهو يسعى لأن يميز بين الكلمات والأشياء، اللغة والفكرة، الإبداع الزائف والإبداع الأصيل، وبذلك يريد أن يحمى كلاً من الشعر والنثر بأن يحافظ على استقلالهما بعضهما عن بعض. وهو يدافع عن "اللغة الإنجليزية الواضحة" فى الكلام اليومى وكذلك فى المسرح، مرحبًا فى موضع ما بأن "بعض البشر يمكن تمييزهم – كأوصياء على لغتنا – لمنع أية كلمات ذات أصل أجنبى من أن تسير على ألسنتنا"(٧٢). ومقالاته عن القصص الشعرية (التى تلى سلسلة مقالاته عن الإبداع) تثنى على الكمال الجوهرى المتأصل لبساطة فكرتها" وتؤكد "الصورة البسيطة الواضحة للطبيعة

---

(٦٨) Spectator, III (No. 291, 2 February 1712) p.35

(٦٩) Hansen, 'Ornament and poetic style'

(٧٠) Spectator, III (No. 285, 26 January 1712) p.10-12

(٧١) Spectator, III (No. 297, 9 February 1712), PP.62-3

(٧٢) Works, I.p.393

المجردة من الحيل والزخارف الفنية"[٧٣]. كما يثنى على سافو[٧٤] Sappho (التى يقدم شعرها مترجمًا) لأن عندها "جمالاً أصيلاً طبيعيًا بدون أية زخارف أجنبية أو مفتعلة"[٧٥]. ومع ذلك، على الرغم من أن أديسون يقرن ملتون ببساطة القدماء الطبيعية، فإن إصراره على لغة ملتون الأدبية وعلى السمو العظيم جدًا – لدرجة أن اللغة الإنجليزية لا يمكن أن تصل إليه – يمنح اللغة التصويرية فى النهاية معنى وقوة. فأفكار ملتون السامية لا يمكن تجريدها من تعبيرها الاستعارى؛ ففى الواقع لا يكمن السمو فيما هو واضح، بل فى نفس التعبيرات التصويرية والمجازية التى يمكن أيضًا أن تكون مبهمة. (إن تقنين بيرك للسمو سيقرنه فيما بعد بالإبهام ويضعه مواجها للوضوح).

وبالتالى على الرغم من أن أديسون يحافظ على مقولة لوك، فإنه فى مجال الشعر على الأقل لا يشارك لوك ارتيابه فى اللغة التصويرية. ويقول بأن "هومر أو فرجيل أو ملتون – طالما أن لغة قصائدهم مفهومة – سيمتعون القارئ ذا الحس المشترك البسيط[٧٦]؛ ومن المفارقات أن كلاً من قصيدة ملتون ومقالات أديسون النقدية سيبنيان أساسا لشعر سيتحدث بلغة الحياة اليومية دون صور سابقة، شعر سيتجسد مع نهاية القرن فى تمهيد كتاب المواويل الغنائية وقصائده. ولكن على الرغم من اعتقاد أديسون أن الناقد يجب أن يعرف كيف يميز اللغة عن الأفكار والكلمات عن الأشياء فإن إيمانه بالشعر كلغة أجنبية يجعله يقدر ملتون نظرًا لاستعاراته. وكما يقول فى مقالاته عن الذوق فى **جيشان آخر** للتصوير Figuration، "هناك فرق كبير بين فهم فكرة متدثرة بلغة شيشرون وفكرة مؤلف عادى كالفرق بين رؤية شيء على ضوء شمعة رفيعة ورؤيته على ضوء الشمس"[٧٧]. إن رداء التصوير هو بالضبط الذى يقدم الضوء الذى نرى عليه الأشياء. ويبدو أن قوة الشعر – خاصة فى تجسيدها للسمو – تترك أشياء وراءها. يقول أديسون فى مقالة مبكرة إننا نتلقى

---

(٧٣) Works, I

(٧٤) سافو شاعرة يونانية عاشت فى القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مشهورة جدا لدرجة أن أفلاطون وصفها بعد قرنين من وفاتها بأنها ربة الشعر العاشرة (ومن المعروف أن ربات الشعر تسع ربات فى الأساطير اليونانية). وكتبت سافو تسعة كتب من القصائد الغنائية odes وعددا من قصائد الزواج epithalamia وقصائد الرثاء والترانيم، ولكن لم تصل إلينا إلا شذرات من هذه الأعمال. وتتميز قصائدها بجمال اللغة وبساطة الشكل وقوة العاطفة؛ وقد أثر شعرها فى العديد من الشعراء اليونان خاصة ثيوكريتوس (المترجم)

(٧٥) Locke, An Essay concerning Human Understanding, II p.146

(٧٦) Spectator, I (No. 39, 14 April 1711).p.165

(٧٧) Spectator, I (No. 61, 10 May 1711) p.263

[فى قصائد فرجيل الزراعية] أفكارًا أكثر قوة وحيوية للأشياء من كلماته، مما بإمكاننا أن نتلقاها من الأشياء ذاتها؛ ونجد خيالنا أكثر تأثرًا بأوصافه من تأثره برؤية ما يصفه"(٧٨). وسيتوسع أديسون فى هذه النظرة الثاقبة فى سلسلة مقالاته عن **مباهج الخيال**: "الكلمات – عند حسن اختيارها – تمتلك قوة هائلة للغاية لدرجة أن الوصف يعطينا فى العادة أفكارًا أكثر حيوية من منظر الأشياء ذاتها"(٧٩). إن اهتمام أديسون بقوة لغة ملتون، خاصة عندما تطرق لغات أجنبية وتصويرية لكى تؤثر فى الخيال، هو جزء من جهوده للاهتمام بما هو غامض وصعب فى القصيدة؛ ولأنه يفسر القصيدة للقراء، فإنه يريد أن يمرنهم على قراءة ملتون، خاصة القراء الجهلاء الذين شكلوا ذوقهم وفقًا للتشبيهات الغريبة الطريفة التى يستعملها الشعراء المحدثون"(٨٠).

يبدو أن مفهوم أديسون عن السمو مستلهم من أوصاف شافتسبرى فى كتابه **الأخلاقيون**، ففى هذا الكتاب تنحصر تجربة السمو أساسًا فى مجال الطبيعة، على الرغم من أن هذه التجربة ذاتها موضوعة فى مجال التجربة الجمالية(٨١). (من نافلة القول إن شافتسبرى نقل السمو من مجال البلاغة إلى مجال علم الجمال). لكن على الرغم من أن شافتسبرى يستثمر التجربة الجمالية، فإنه يؤكد على خلق العمل الفنى، وليس تلقيه، ويصب فكرته للحس الجمالى فى رؤية أفلاطونية وتأليهية طبيعية deistic فى آن، وهى رؤية ترى الطبيعة والجمال فى إطار "صور" forms، "الصور التى تشكل"، و"تلك الدرجة الثالثة من الجمال، التى لا تشكل ما نسميها الصور المحضة فحسب، بل وكذلك الصور التى تشكل" (المجلد الثانى). وهو لا يهتم بعلم الجمال النفسى أو التجريبى الذى سيطوره أديسون، بل ربما يكون معاديًا له. وعلى الرغم من نصيحة شافتسبرى للمؤلفين، فهو لا يشغل نفسه بنوع النقد التطبيقى الذى شغل أديسون نفسه به، على الرغم من أن ناقدًا واحدًا على الأقل رأى فى تفسيره الموجز لمسرحية **هاملت** فى كتابه مناجاة أو نصيحة لمؤلف قراءة مبتكرة للمسرحية باعتبارها حديثًا منفردًا مستبطنًا(٨٢) introspective monologue.

(٧٨) Spectator, II (No. 165, 8 September 1711), PP.149-50

(٧٩) Spectator, I (No. 70, 21 May 1711); I (No. 85, 7 June 1711).p.297

(٨٠) Spectator, II (No. 223, 15 November 1711).p.367

(٨١) Spectator, I (No. 70, 21 May 1711).p.297

(٨٢) Spectator, III (No. 409, 19 June 1712).p.528

ولكن نصيحة شافتسبرى تشمل افتراضات عن تصميم العمل الفنى وبالتالى عن الطريقة التى تجب بها مشاهدة العمل الفنى أو قراءته. ويسرى ذلك بوجه خاص على كتابته عن فن التصوير التى تشمل قراءات دقيقة تفصيلية للوحات افتراضية. ومقالته المؤثرة **فكرة المسودة التاريخية أو اللوح المنقوش بحكم هرقل** (التى نشرت بالفرنسية فى عام ١٧١٢ وبالإنجليزية فى عام ١٧١٣) مكتوبة فى شكل نصيحة لفنان يشرع فى تصوير المشهد الرمزى لاختيار هرقل بين السعادة والرذيلة. وبالإضافة إلى المناقشات الثرية لضرورة لوحة موحدة ("عمل وحيد، تحصره نظرة واحدة، ويشكل وفقًا لفهم أو معنى أو قصد وحيد")[٨٣]، يقدم شافتسبرى نموذجًا لكل من التصميم الفنى الواعى والتحليل الدقيق الذى يفترض عملاً فنيًا لكل تفصيل من تفاصيله مغزى ومعنى. وتوجد فى المواد غير المنشورة من كتابه طباع راسخة ترجمة أيضًا لـ "صورة سيبيز Cebes، تلميذ سقراط" يناقش فيها المتحاورون الذين يواجهون رسومات رمزية غامضة، "معنى هذه الخرافات وتفسيرها" نقاشًا مطولاً[٨٤].

ربما نجد أوضح نموذج للقراءة النقدية التى يقدمها شافتسبرى فى دفاعه عن النقد فى كتابه **تأملات متنوعة**. كنا قد رأينا أن شافتسبرى يلعب فى المجلد الثالث من كتابه **مميزات البشر** دور "الناقد أو المفسر" (المجلد الثانى) لنفسه؛ "بعد أن أكد نموذج مؤلفنا استعمال النقد فى كل الأعمال الفصيحة البليغة"، ينتقل مؤلف تأملات متنوعة إلى "ممارسة هذا الفن على مؤلفنا ذاته، ويفحصه وفقًا لقواعده الخاصة"(المجلد الثانى). والثلث الأخير من الكتاب – الذى يتخذ عنوان تأملات متنوعة فى الأطروحات السابقة وموضوعات نقدية أخرى – مكرس لتفسير نفسه وتعريفه، حيث يُخضع نفسه للنقد ويدافع عن الأطروحات السابقة أمام النقد فى نفس الوقت. فبالإضافة إلى تطوير شافتسبرى لحججه السابقة وفحص موضوعه النقدى فى صورة أسلوب حديث النفس الجدلى، يختم دفاعه العام عن النقد ودفاعه الخاص عن عمله بدفاع عن القراءة النقدية.

يتمثل سياق هذه الخاتمة ومناسبتها فى الدفاع عن التأملات الخلافية فى الدين فى الأطروحات السابقة، خاصة تمييز وجهة نظر ارتيابية. ويصر الراوى على "الحرية النقدية" ويتقمص "شكل وأسلوب مؤلف المحاورات" وشخصية المرتاب لكى يقدم "دفاعًا منفتحًا حرًا لا عن حرية التفكير فحسب بل وكذلك عن حرية الاعتقاد والحديث فى أمور الدين والإيمان"

Works, I(٨٣)

Spectator, III (No. 416, 27 June 1712).p.560 (٨٤)

(المجلد الثانى). ولكن فى هذا السياق يركز المرتاب على "نقد الكتابات الدينية" والفكرة القائلة بأنها يمكن أن تؤسس حقيقة مطلقة. ويؤكد أن هناك "فقرات لا حصر لها تشمل (من غير شك) أسرارًا عظمى، إلا أنها مدثرة بالغيوم أو مستترة فى الظلال للغاية، أو تضاعفها التعبيرات أيما مضاعفة أو تغطيها القصص الرمزية وأردية البلاغة للغاية... لدرجة أنها قد تبدو أنها تُركت كاختبار لمثابرتنا"؛ ويواصل كلامه قائلاً: "لأنه عندما توجد فى تفسيرات هذه الكتابات شروح عديدة جدًا، ومعانى وتأويلات كثيرة للغاية، والعديد من الكتب فى كل العصور، وكلها مثل وجوه البشر لا يشبه أحدها الآخر تمام التشابه: إما ألا يكون هذا الاختلاف خطأ على الإطلاق أو إن كان خطأ فهو خطأ مبرر".

ومحل الخلاف هنا يتجاوز مشكلة تأسيس نص معتمد أو "صادق تمامًا"؛ فتتمثل المشكلة فى غياب أية علامة محددة لتحديد ما إذا كان من الواجب اتخاذ معنى هذه الفقرات مأخذا حرفيا أم مجازيا. ولا يوجد شيء فى طبيعة الشيء يحدد الدلالة أو المعنى... ويتطلب ذلك على نحو غير معقول أن ما هو غامض بذاته يجب أن يفهم بمعناه وقصده الأولى، تكفيرًا لخطيئة أو لعنة.

لا يمكن أن يكون هناك نص معتمد يملى الإيمان أو العقيدة؛ لأن المعنى المطلق للنص لا يمكن تحديده. ويتضح أن المرتاب يستعير حجته من حجة الأسقف تايلور Bishop Taylor حول "حرية النقد" فى كتاب عن حرية التنبؤ *On the Liberty of Prophesying*. وفى هامش طويل يدرج شافتسبرى إصرار تايلور على أنه بما أن هناك فى الكتابات المقدسة "العديد من النسخ ذات التنويعات التى لا حصر لها فى القراءة" التى يمكن أن يتغير معناها بـ "قوسين، حرف، نبرة"، و"بما أن بعض الفقرات ذات معانى حرفية متباينة، والعديد منها له معنى روحانى وصوفى ومجازى؛ وبما أن هناك العديد من المجازات والمجازات المرسلة والمفارقات والمبالغات ولياقات اللغة وعدم لياقاتها... يكاد يكون مستحيلاً أن نعرف التأويل الملائم" (المجلد الثانى) (٨٥).

على الرغم من أن حظ حجج شافتسبرى لحرية التفكير وحرية التعبير والتسامح الدينى مرتفع على نحو واضح على الصعيدين السياسى والشخصى ويمكن أن يبرر فى حد ذاته اختتام كتابه مميزات البشر بهذه النهاية الارتيابية، فإن ذلك يفسر ختم شافتسبرى المجلد الأخير بدفاع عن "حرية النقد". وطوال كتابه تأملات متنوعة، كما فى مناجاة أو نصيحة

---

(٨٥) Spectator, III (No. 303, 16 February 1712). P.90

لمؤلف، جادل شافتسبرى فى سبيل نقد نشط لم يقم بالتقييم فحسب بل وإنه سيقوم أيضا بالتأويل. يستوحى شافتسبرى تقليدًا طويلاً فى تفسير الكتاب المقدس (أحياء المذهب البيوريتانى فى قراءة النصوص المقدسة والعَالم قراءة مجازية ورمزية)، وتسرى حججه التى تهاجم الأصولية الحرفية على الكتابات الدنيوية أيضًا. وفى عَالم كتاب مميزات البشر - الذى "يدور [فيه] كل شيء حول طبيعة الشخصية/ الحروف" character [٨٦]، حيث تشير كلمة characters إلى العلامات المطبوعة أو حروف الكتابة، والذات والدور المشخص فى آن - يعتمد كل شيء على القراءة النقدية والتأويل النقدى. والمرتاب عند شافتسبرى يذهب إلى أكثر من مجرد أن الدين الذى يقوم على النصوص - "يعتمد على الحروف والكتابة المقدسة" (المجلد الثانى) - لابد أن يقبل القراءات البديلة والتأويلات المتعددة. وعلى الرغم من أنه يصر على "إيمانه ومعتقده القويم"، فإنه يقترح رؤية للعالم تستلزم فيها صعوبة معرفة التفسير المناسب "حرية الفحص والبحث" (المجلد الثانى).

بمعنى آخر، إذا سلمنا بالأسرار المتدثرة بالغيوم أو المستترة فى الظلال التى تغطيها القصص الرمزية وأردية البلاغة، والتى يتم تفسيرها بالعديد من المعانى والتأويلات والكتب التى مثل وجوه البشر لا يشبه بعضها بعضًا تمام التشابه، فإن القراءة والقراء لازمان. وعندما يدافع شافتسبرى عن "حرية القراءة"، يقاطع نفسه لكى يقول مفسرًا: "أى [حرية] الفحص والتأويل والملاحظة والفهم" (المجلد الثانى). "الفحص" examine هو المصطلح الذى استعمله للتحليل الدقيق المرتاب الواعى بذاته، و"الملاحظة" remark تستحضر المعانى الأساسية للتمييز والتدوين والإدراك، حيث تتطلب منا أن نميز من جديد بمعرفة واستيعاب. ولكن "التأويل" construe يجمع بين معان حاسمة عديدة وقراءات وأنواع قراءة بما فيها: دمج الكلمات أو أجزاء الكلام بطريقة نحوية؛ تتبع بناء الجملة بغية إظهار معناها؛ ترجمة فقرة كلمة بكلمة أو ترجمة شفوية؛ إعطاء دلالة أو معنى لـ تفسير، توضيح، أو تأويل؛ الاستنتاج من خلال التأويل والحكم من خلال الاستنباط والإبلاغ من خلال الشرح، وحتى التأويل الخاطئ أو إساءة الفهم. وهذا هو معنى القراءة عند شافتسبرى، وهذا ما يطالب به للقراء ويطلبه منهم.

فى هذا السياق، يمكننا أن نتبين أن هجوم شافتسبرى على المؤلفين الذين يتملقون القراء ويغازلونهم يقوم فعلاً على حجة خاصة بالتفوق المتأصل للقارئ. يتباهى شافتسبرى

---

(٨٦) Cassirer, *Philosophy of the Enlightenment p.84*

بـ"المغازلة الهينة التى غازلته بها"، ويؤكد "امتياز القارئ على المؤلف"، ويصر على أنه خصص له "اليد العليا وموضع الشرف" (المجلد الثانى). وعندما يلاحظ أن سقراط ويسوع لم يكونا مؤلفين، ويعلن أن كون المرء مؤلفًا يعنى فى حد ذاته أنه "من الدرجة الثانية من البشر" فقط، يعيد تعريف العلاقة المتقلبة المتغيرة المتشكلة بين المؤلف والقارئ ليؤكد من جديد مكانة القارئ: القارئ الذى "يتنازل على نحو غير مستحق عن مكانة الشرف ويخضع ذوقه أو رأيه لمؤلف ... لا يخون نفسه فحسب بل يخون أيضًا القضية العامة للمؤلف والقارئ" (المجلد الثانى) [٨٧]. يمكن أن يقوم الناقد بدور المفسر للناس ويحاول أن يشكل الذوق العام، ولكن شافتسبرى يحذر قارئه ألا يخاف من "العرض الماثل فى منحه حريته، وجعله حكم على نفسه"؛ ويعلن عن عزمه على أن "أربى الاستعداد النفسى البارع للناقد المعقول عند قرائى وأنتشلهم من حالة الكسل أو الفزع، أو الهوان الزائد أو الاستسلام التى يظل فيها عامتهم"، أن يدعو قارئه "لأن ينقد بأمانة"، أن يمنح قارئه "مراقبًا حاد البصر لمؤلفه" (المجلد الثانى). لابد من أن يلعب القارئ أيضًا دور الناقد ويقبل حرية القراءة النقدية. وفى النهاية، يكف شافتسبرى – الذى يؤمن بالصور التى يمكنه أن يبصرها ولا يبصرها على السواء – عن الارتياب، إلا أنه، مثل أديسون، يدعو القارئ لأن يكون مشاهدًا: أن يقرأ بعين فى غاية الحدة. ويعلمنا كل من شافتسبرى وأديسون كيفية القراءة. وعندما ننظر إلى مشروعاتهما ومناهجهما النقدية معًا، يمكننا أن نتبين أن كلاً من شافتسبرى وأديسون يعلمنا كيف نقرأ عمل الآخر وكذلك عمله هو.

(٨٧) Brett, *The Third Earl of Shaftesbury* p.146

(ب)

تطور علم الجمال من بومجارتن إلى همبولت

هانس رايس

تواصل الحديث عن علم الجمال منذ عهد اليونان القدامى على الأقل؛ ولكن فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر تحولت الكتابات حول علم الجمال تحولاً حاسمًا فى ألمانيا، حيث سعى المفكرون الألمان – سعوا وحدهم – لتأسيس علم الجمال باعتباره مجالاً معرفيًا مستقلاً. لذلك يتناول الوصف التالى – بالضرورة وأساسًا – أعمالهم والنتائج المترتبة على صعود هذا المجال المعرفى الجديد.

إن مصطلح "الجمالى" aesthetic ذاته نحته ألكسندر جوتليب بومجارتن Alexander Gottlieb Baumgarten فى عام١٧٣٥،عندما أدخل هذه الكلمة قرب نهاية أطروحته للماجستير بعنوان **تأملات فلسفية خاصة ببعض أحوال الشعر**[١] ***Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*** وبعد ذلك بخمسة عشر عاما، طرح – فى كتاب مهم بعنوان **علم الجمال** ***Aesthetica*** (١٧٥٠ ؛ ١٧٥٨) – قضية تأسيس علم فلسفى جديد. وكان بومجارتن يكتب باللغة اللاتينية، بل بلغة لاتينية صعبة فى ذلك الوقت، لكنه كان يحاضر عن الموضوع منذ عام ١٧٤١، وكان معظم أفكاره الرئيسية – وليست كلها – قد روج له، قبل نشر كتاب **علم الجمال** (وأساء تمثيله) تلميذه جورج فريدريش ماير Georg Friedrich Meier فى كتابه **أسس كل الفنون الجميلة والعلوم** ***Anfangsgründe aller schönen künste und wissenschaften*** (١٧٤٨ – ١٧٥٠)، وهو أطروحة حظيت بشهرة كبيرة منذ أن كتبت بالألمانية. ونتيجة لذلك لم يتم تقدير إنجاز بومجارتن تقديرًا كاملاً لفترة طويلة جدًا. ولكنه لم يخلق مجرد مصطلح جديد، بل خطى خطوة جذرية. فى الواقع، ربما لم يكن مقدرًا لمصطلح علم الجمال aesthetics أن يصير جزءًا من مفرداتنا الشائعة لولا أنه عرّف فى الوقت ذاته مجالاً جديدًا ومنفصلاً من مجالات البحث الفلسفى. ويمثل ذلك خروجًا حاسمًا على الممارسة السابقة. وعلى الرغم من أن بومجارتن يدين للشعرية والبلاغة التقليديين وكذلك للعقلانية – فقد كان من أتباع لايبنتس Leibniz وكرستيان فولف Christian Wolff – فإن منهجه فى قضية التحقق من المكانة الفلسفية للفنون منهج أصيل إلى حد كبير. فيرى أن الأحكام الجمالية أحكام مستقلة ذاتيًا،

---

(١) Cf. Baumgarten, *Meditationes*, §§ CXVIf., ed. Aschenbrenner and Holther. Pp.39f

مستقلة عن الفكر الأخلاقى والميتافيزيقى واللاهوتى. فى الحقيقة، على الرغم من أن وصفه منهجى، فهو يبدو أحيانًا لا يتتبع منهجه الأصيل تتبعًا متسقًا. وأحيانًا يكتب كما لو كان لا يدرك جدة فكره تمام الإدراك.

وبقيام بومجارتن بتحرير علم الجمال من القيود التى يفرضها عليه اللاهوت، أظهر نفسه نصيرًا حقيقيًا لعصر التنوير، إذ إنه طبع الموضوع بطابع دنيوى بنجاح. ربما لم يكن واعيًا بأنه يفعل ذلك، حيث إنه كان مسيحيًا تقيًا، لكنه تشرب أيضًا العقلانية ودفعه البحث الفلسفى للأمام بشدة نحو طرق تفكير جديدة. ولا ينصب اهتمامه على الأشياء ذاتها – أى الأعمال الفنية، سواء أكانت أعمال أدب أم فنون جميلة أم موسيقى، أو لهذا السبب على العملية الإبداعية – بل ينصب على طريقة إدراكها. وكما يقول بإيجاز فى كتابه **علم الجمال**، "ينصب اهتمام علم الجمال على كمال المعرفة الحسية فى حد ذاتها، أى بالجمال"[٢]. لذلك لا يمكن أن يكون هناك كمال بدون المعرفة cognition. ولكن إدراك الأعمال الفنية الإدراك الملائم هو فى الأساس فعل حدسى intuitive act، بالرغم من عدم استبعاد القدرة الذهنية intellect والملكة العقلية[٣] reason بأى حال من الأحوال. فذلك طريقة للنظر إلى العالم تختلف عن طريقة التفكير العلمى. ويسمى بومجارتن المعرفة الحدسية أو الحسية طبقة دنيا lower order، أى معرفة أدنى بالمقارنة بالمعرفة المنطقية أو العقلانية rational أو الذهنية intellectual؛ ولكن لا ينبغى علينا أن تضللنا كلمة "أدنى"، فهى لا تعنى أقل أهمية من، بل تعكس مجرد مصطلح مستمد من لايبنتس وفولف اللذين ميزا بين المعرفة المنطقية والرياضية من جهة، والمعرفة الحسية من الجهة الأخرى. ولكن كلا النمطين من المعرفة ليس فى حالة صراع بالضرورة. فالمعرفة الحسية مماثلة analogous للعقل reason، ويستعمل بومجارتن مصطلح "فن تماثل العقل" the art of the analogy of reason استعمالاً ملائمًا لتعريف طبيعتها. ومع ذلك فهى مختلفة اختلافًا كبيرًا، فبينما يسعى المنطق

(٢) Baumgarten, *Aesthetica*. P.6

(٣) أثرت أن أترجم كلمة intellect بالقدرة الذهنية لأنها تعنى القدرة على الفهم والتفكير والاستدلال، والذهن فى العربية هو التفكير والعقل، ويطلق أيضًا على التفكير وقوانينه أو مجرد الاستعداد للإدراك. وترجمت كلمة Reason بالملكة العقلية لأنها تعنى ملكة النقاش والاستنتاج والحكم العقلانى، والعقل فى العربية ما يكون به التفكير والاستدلال وتركيب التصورات والتصديقات. أى يمكننا أن نشبه القدرة الذهنية بالإطار العام والمبادئ الكلية، والملكة العقلية بتطبيق هذه المبادئ وممارستها، كالعلاقة بين اللغة langue والكلام parole عند سوسير أو الكفاءة competence والأداء performance عند تشومسكى (المترجم).

والرياضيات والعلم لتحقيق الوضوح والجلاء، يتناول علم جمال الظواهر غير القابلة للتعريف فى النهاية. ولكن المعرفة الحسية لا تقتصر على الأحاسيس، بل هى ذات طابع ذهنى أيضًا. فهى فن وعلم فى آن، أو بالأحرى هى فن رُفع إلى مصاف العلم.

ولكن كلا النوعين من المعرفة، كل من المنطق وعلم الجمال، يهـتم بالحقيقـة. ولا يمكن التحقق من الحقيقة الكلية مطلقًا، وكل نوع ينقل جزءًا من الحقيقة فقط، (فالله وحده هـو الذى يعرف الحقيقة الكلية). وبما أن الأحكام الجمالية مـستقلة عـن الأحكـام المنطقيـة أو الأخلاقية وليست معتمدة على معايير تنتمى لهذين المجالين، فإن الأخطاء المنطقية أو العيوب الأخلاقية لا يمكنها تشويه الإدراك الجمالى، على الرغم من أن المنطق وعلم الأخلاق سيتفقان مع علم الجمال فى العادة بالطبع. بالمثل، لا يجب أن تتناقض "الحقيقة الجماليـة" أو "العلـم جمالية aestheticological"[٤] مع الإدراكات العامة للحقيقة، فإنه بإمكانها أن تتجاهل فـى أمان تلك التقريرات assertions التى تقوم على العقل فقط. ولا يتمثل اهتمام علم الجمال فى اكتشاف أو تعريف المبادئ أو القوانين العامة أو الكلية بل فى مساعدتنا فى خلق أو تـصور الشىء المفرد أو العملية المفردة. وطبيعته مزدوجة العاطفة ambivalent إلى حد ما، ذلـك لأنه سيحتفظ دومًا ببعض السمات المميزة للفن، مهما صار علميًا؛ لأن بومجارتن يسعى لأن يقدم إرشادًا للكاتب أو الفنان الذى يرغب فى أن يبدع أعمالاً فى الأدب أو الموسيقى أو الفن، وكذلك لأولئك الذين يرغبون فى مجرد تقدير هذه الأعمـال. ويـرى أن النـشاط الجمـالى الإبداعى يتطلب استعدادًا طبيعيًا مناسبًا وحساسية شديدة وخيالاً وبـصيرة وموهبـة شـعرية وذاكرة وإحساسا بالذوق الرفيع تؤهل لابتكار التعبيرات اللغوية والقدرة على التعبيـر عـن التمثلات[٥] representations والمعرفة الفكرية والفهم النظرى، والميل إلى الفنون والمران المستمر، وفوق كل ذلك "مزاج جمالى فطرى"[٦] وهذه السمات ضرورية لتوليـد الفنـان (أو دارس الجمال) المبدع حقًا، أى الفنان الناجح[٧] felix aestheticus.

---

(٤) p.1 المصدر نفسه.

(٥) التمثل هو مثول الصور الذهنية المختلفة فى عالم الوعى، كما يقول مراد وهبة، ويقصد به هنا قدرة الفنـان على التعبير عن الصور الذهنية المختلفة الماثلة فى وعيه، ونقلها من حالتها المجردة إلى حالة مجسدة فـى الكتابة. (المترجم)

(٦) pp.269f المصدر نفسه.

(٧) p.18 المصدر نفسه.

يميز بومجارتن، مثل لايبنتس وفولف، بين تلك الانطباعات أو الأفكار الواضحة والمميزة وبالتالى تنتمى لمجال الرياضيات أو العلم أو المنطق، وتلك الانطباعات التى تكون غامضة أو غير مميزة وتنتمى لمجال الحواس. وإذا كانت غير مميزة يمكن أن تكون واضحة رغمًا عن ذلك، ولكن نظرًا لأنها غير مميزة ستبدو مختلطة confused، ويعنى ذلك، على حد قول بومجارتن، أنه لا يمكن توضيح خصائصها بتفصيل مميز. وفى مجال علم الجمال يعد الاختلاط تلاقيا. وليس ذلك مصدر الخطأ، بل شرطًا سابقًا لازمًا للحقيقة. "طريق الحقيقة يؤدى من الليل، عبر الفجر، إلى الظهر"(٨)، فالاختلاطات التى لا يمكن توضيحها تقع خارج مجال علم الجمال. ويفرق بومجارتن أيضًا بين الوضوح المكثف intensive والوضوح الموسّع extensive. فالوضوح المكثف ينتمى لمجال الرياضيات والمنطق، فى حين أن الوضوح الموسع ينتمى لمجال علم الجمال. ويركز الوضوح المكثف على التجريدات العامة والمميزة، أما الوضوح الموسع فيتناول الأشياء المفترضة التى يحدد حجمها ووفرتها مدى فرديتها الخاصة. وبما أن بومجارتن يركز الانتباه على طريقة المعرفة، فإن الإدراك هو ما يهم فى مجال علم الجمال. ومصطلح علم الجمال Aesthetics مشتق على نحو ملائم من الكلمات اليونانية aisthanesthai (يدرك)، و aisthéton (محط إدراك [الحواس]) و aisthetikos (مدرك) (٩). ولكن علم الجمال أكبر من الإدراك، فهو يسعى أيضًا لأن يحدث أو يبصر نظامًا للمعرفة الحسية.

بما أن الجمال لا يكمن فى الشيء المبتدع أو الذى يتم الإحساس به، بل فى فعل المعرفة الذهنى، فإن موضع المعرفة ذاته ليس فى حاجة لأن يكون "جميلا" بالمعنى التقليدى للكلمة (أو لأن يناسب خلق الجمال أو إبصاره، إذا شئنا الدقة)، بل يمكن أن يكون "قبيحًا" أيضًا. وكون علم الجمال، بخلاف العلم، لا يتناول تجريدات، بل يتناول الفردية، ليس عبثًا، ذلك لأن التجريد لا يتضمن اكتساب التميز فحسب، بل يتضمن أيضًا فقدان الدلالة الفردية. كلما ازدادت الفردية، ازدادت قيمة أو حقيقة العمل الفردى الذى يتم إبداعه أو الشعور به. والفردية تولد الكمال الذى يتطلب النظام، وبالتالى وحدة الفكرة. لذلك يقوم الجمال على وحدة

---

(٨) p.11 المصدر نفسه.

(٩) p.3 المصدر نفسه.

الفكرة أو تناغمها(١٠). ويؤكد بومجارتن أن إدراك أو معرفة هذه الوحدة هو الظاهرة الجمالية ذاتها. وبما أننا لا يمكننا أن نتصور ما تتم الدلالة عليه دون العلامات، فيجب تنظيم العلامات أو وسائل التعبير تنظيمًا متناغمًا. وينبغى أن يعكس هذا النظام الإجماع، أى وحدة أو تناغم العناصر الفردية، ذلك لأن كمال المعرفة الحسية أو الجمال يكمن فى إدراكنا لتناغم العناصر الفردية المختلفة التى يعددها بومجارتن. وهذه العناصر هى الخصوبة ubertas والكبر magnitudo والحقيقة veritas والوضوح claritas واليقين certitudo والحركة الحيوية أو الملكة الحيوية للمعرفة(١١) vita cognitionis. علاوة على ذلك، يجب علينا أن ندرك "رشاقة الشيء"(١٢). فإذا تم إضفاء التناغم على هذه السمات، فسوف تمنحنا جمال المعرفة الحسية الذى نستقى منه متعة الوفرة copia والنبل nobilitas والنور(١٣) lux. ولا يمكن تحقيق كل ذلك دون النظام الذى لا يمكن بدوره أن ينشأ دون الانتقاء أو التكثيف. فلابد من إدراك الوحدة داخل التنوع.

عندما ترك بومجارتن منصبه الجامعى فى هاله Halle ليشغل منصبا مهمًا فى مدينة فرانكفورت على نهر الأودر(١٤) حل محله تلميذه ماير الذى لا يبدو عليه – على الرغم من أنه عبَّر عن العديد من آراء بومجارتن – أنه استوعب المغزى الأساسى لحجة أستاذه استيعابا كاملاً، أى أن فعل المعرفة وحده هو الذى يخلق الكمال وبالتالى يكوّن التجربة الجمالية؛ فبالرغم من أن ماير، مثل بومجارتن، يتحدث عن علم الجمال باعتباره معرفة الفكر الحسى، فإنه يصر أيضا على أن الجمال يكمن فى الشيء المدرَك. فهو يرى الجمال شيئا

(١٠) *Meditationes,* § CXVI p.39

(١١) Baumgarten, *Aesthetic a p.7*

(١٢) p.9 المصدر نفسه

(١٣) p.9 المصدر نفسه

(١٤) مدينة فرانكفورت على نهر الأودر Frankfurt an der Oder مدينة فى شرق ألمانيا على الحدود البولندية، وهى مدينه إدارية وصناعية استمدت اسمها من كونها تطل على نهر الأودر وعدد سكانها ٨٥٣٦٠ نسمة وفقا لإحصاء ١٩٩١. وهى تختلف عن مدينة فرانكفورت المشهورة التى تسمى فرانكفورت على نهر الماين Frankfurt am Main وهى مدينة فى وسط ألمانيا تطل على نهر الماين وكانت مستوطنة رومانية فى القرن الأول الميلادى ومدينة إمبراطورية حرة (١٣٧٢-١٨٠٦) ومقر التجمع الفيدرالى (١٨١٥-١٨٦٦) وصارت فيها جامعة باسمها بداية من عام ١٩١٤ وعدد سكانها ٦٥٢٤١٢ وفقا لإحصاء ١٩٩٥ (المترجم).

يمكننا أن ندركه بمعنى الملاحظة أو الاكتشاف، وليس شيئا نوجده من خلال فعل الإدراك. وقائمة ماير للسمات العديدة التى تؤهل الأشياء لأن تطلق عليها صفة الجمال لا تختلف اختلافا جوهريا عن قائمة بومجارتن. لكنه يعتقد أيضا أن الأشياء العاجزة عجزا أصيلا عن أن تنقل الجمال يجب استبعادها من مجال علم الجمال، فهى تقع تحت "الأفق الجمالى"(١٥) Aesthetic Horizon. وبالتالى يجرد نظرية بومجارتن من دعامتها الأساسية.

علاوة على أن اهتمام ماير اهتمام نفعى، فهو يرى أن علم الجمال ليس مجالاً معرفيًا مستقلاً حقًا، بل يجب تسويغه على أسس نفعية؛ ذلك لأن غرضه يتمثل فى تدعيم الفضيلة وإحداث التهذيب الأخلاقى والنفسى؛ علاوة على أنه، من خلال تطبيقه على الخطاب العلمى، يوصل اكتشافات العلم بطريقة أكثر قوة، كما أنه يرقى الذوق. وهكذا لم يعد ماير يفصل علم الجمال فصلاً صارمًا عن أشكال الفكر الأخرى، بما فيها علم الأخلاق.

إن تصور بومجارتن للفنان الناجح felix aestheticus يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالمكانة الجديدة الممنوحة للفنان العبقرى فى فكر القرن الثامن عشر. فبخلاف فكر عصر النهضة، لم يعد متوقعًا من رجل البلاط cortegiano أو الإنسان العام uomo universale أن يحتل قمة الإنجاز البشرى فلقد تم منح هذه المكانة للفنان homme de lettres أو الفيلسوف، وخاصة للعبقرى. وقد نشأ تصور جديد للعبقرية يرجع إلى الإلهام الخارق للطبيعة أو الإلهى الذى خص به الشاعر فى العصور القديمة، إلا أنه تم تحويره تحويرًا خاصًا فى عصر يتزايد طابعه الدنيوى باستمرار، فهو يعبر عن انقلاب على الشعرية السائدة، والمذهب الكلاسى والإيمان المتزمت بالقواعد. وفى إنجلترا، تم النظر إلى شكسبير فى البداية على أنه استثناء لهذا المذهب، ثم باعتباره نموذجًا للمكانة الخاصة الممنوحة للعبقرية. وقد انعكست هذه الرؤية وتطورت فى ألمانيا على يد ليسنج وخاصة على يد هيردر وكتاب مدرسة العاصفة والقصف Sturm und Drang فى سبعينات القرن الثامن عشر، بمن فيهم الشاب جوته. وأخيرًا دافع كانت عن دور العبقرية فى علم الجمال بحجة فلسفية صارمة. وفى فرنسا، نجح ديدرو – الذى استوعب اقتراحات أدلى بها الأب ديبو فى أوائل القرن – فى دمج مفهوم الفيلسوف والفنان من جانب والعبقرى الفنان من الجانب الآخر وحظى تصوره باعتراف واسع النطاق.

---

(١٥) p.9 المصدر نفسه

يعتقد ديدرو أن الجمال ينبع من الجمع بين الأخلاق والحقيقة الذى يعتبره يرتبط ارتباطًا وثيقًا لمحاكاة الطبيعة؛ ويرى أن الطبيعة لا تفعل شيئا خطأ قط(١٦). ويحتاج الفنان إلى أن يكتشف ويستنسخ "العلاقات"(١٧) التى تعم فى الطبيعة وتحقق النظام والوحدة والتماثل والتلاصق المستترين تحت التنوع المتعدد للطبيعة(١٨). وقد شن ديدرو – الذى كان يحظى بتقدير كبير فى ألمانيا – حربًا على الاعتقاد العقلانى المنتشر على نطاق واسع بأن العقل وحده هو الذى ينبغى أن يقدم معايير الحكم الجمالى. وينبغى على الفن أن يثير الأحاسيس. وترتبط قدرات الفنان الاستثنائية بالإلهام الإلهى enthusiasm – وهنا يرجع ديدرو إلى الماضى – وهو شيء غير سوى فى العادة. لكنه يؤكد، حتى بصورة أقوى، القدرة الإبداعية للفنان، علاوة على أنه يعتقد أن العبقرى يتصارع بالضرورة مع المعايير الأخلاقية المقبولة بوجه عام، ولديه فى هذا الصراع الحق فى الإصرار على قيمه الأخلاقية الخاصة.

ولكن معتقدات ديدرو معقدة، بل ربما تكون متناقضة، لأنه يعتقد أيضًا أن الفن لابد أن يتوالف مع المناخ الأخلاقى العام ويوصل رسالة أخلاقية. فى الواقع، إن تصوره للجمال – مثل تصور ماير – لا يخلو من النفعية. فى ألمانيا، أصر يوهان جورج سولتسر Johann Georg Sulzer أيضًا – وهو مؤلف آخر لموسوعة مكرسة للفنون فقط، أى كتابه **نظرية عامة فى الفنون الجميلة** ***Allgemeine Theorie der schönen Künste*** (١٧٧١ – ١٧٧٤) – على رؤية نفعية للفن. ففى كتابه المقروء على نطاق واسع الذى كتبه على مدى فترة طويلة – فقد بدأه فى عام ١٧٥٣ – يطالب هذا الكاتب المؤثر – لكنه ليس عميقًا – الفن بأن يكون له غرض أخلاقى، وهى فكرة تعرض بسببها للوم قاس من جوته فى أحد عروضه المبكرة للكتاب(١٩). يرى سولتسر أن الجمال ليس هدف الفن. على العكس من ذلك، ينبغى على الفن أن يثير الإحساس الذى ينبغى عليه بدوره أن يرقى الحساسية الأخلاقية. ويمكننا أن نصف سولتسر بأى شيء سوى أنه متسق مع نفسه: فأحيانًا ينظر إلى الإحساس على أنه مستقل عن العقل، وأحيانًا يجعله خاضعًا للعقل.

---

(١٦) Meier, *Anfangsgründe*, I p.75

(١٧) *Esais sur la peinture* (1765); Diderot, *Oeuvres*, X p.461

(١٨) Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau (1751). P.24

(١٩) المصدر نفسه p.24f

أحدث يوهان يواخيم فنكلمان Johann Joachim Winckelmann، مؤرخ الفن العظيم، تأثيرًا أعمق بكثير على الذوق الألمانى فى القرن الثامن عشر، وبالتالى على علم الجمال بطريقة غير مباشرة، أعمق من سولتسر. فمن خلال خلقه لأسطورة تفوق الفن اليونانى وبتطوير القيم الكلاسية الجديدة، حدد فنكلمان القدر الأكبر من النقاش الجمالى فى ألمانيا، بل – كذلك – خارج ألمانيا، لما يزيد عن قرن من الزمان. فلم يتجاوز جوته حدود اللياقة عندما وضع لمقالاته عنه عنوان فنكلمان وقرنه ***Winckelmann und Sein Johrhundert*** (١٨٠٥). ويرى فنكلمان أن الذوق ليس مادة فردية فرادة خالصة على الإطلاق؛ فلقد تشكل منذ القدم. وما تم تميزه وخلقه منذ القدم يظل صالحًا للأجيال اللاحقة. وقد نشأ الذوق السليم فى اليونان القديمة لأن الظروف الاجتماعية والسياسية كانت مواتية، ومُنح الفنان احترامًا يليق به؛ ذلك لأن فنكلمان، مثل هيوم Hume، يعتقد أن الذوق تشكله الأحوال التاريخية. ويرى فى التماثيل اليونانية القديمة مثالا للجمال الذى يتميز فى نظره بـ"بساطة نبيلة وجلال هادئ"[٢٠]، وهما سمتان يجب على الفنان الحديث أن يضاهيهما. يكشف لنا النحت اليونانى الاكتفاء الذاتى والاستقلال الذاتى البشريين والقوة الروحانية والوداعة والنبل. والتناغم والتناسب عنصران جوهريان من عناصر الجمال.

ولكن فنكلمان يعتقد، بخلاف بومجارتن، أن الجمال – "الغاية العليا للفن ومركزه"[٢١]– لغز، أى سر الطبيعة. وهو يستعصى على التعريف، وهو مسألة بصيرة فردية. لكنه يقول أيضا تماشيًا مع النظرة الأخلاقية لعصره، بأنه لا ينبغى على الفن أن يمتع فحسب، بل ويعلم أيضا. فى الواقع، التعليم يهم أكثر من المتعة. وهو، مثل ديدرو، يعتبر "الصالح والجميل مجرد شيء واحد"[٢٢]، ذلك لأن الفكرة المتأصلة فى العمل تحدد قيمته. "أرفع شكل من أشكال الجمال يوجد فى الله فقط"[٢٣]. كلما ازداد انعكاس الله فى العمل [الفنى]، زاد جمال هذا العمل. ويتكون الجمال من الوحدة داخل التنوع. ويضفى فنكلمان على الفن طابعًا مثاليًا، إلا أن مثاله يقوم على الملاحظة. وهو يستمده من الانتقاء الواشى بسداد رأيه

(٢٠) Cf. review of Sultzer's Die schönen Künste, in ihrem Ursprung ihrer wahren Natur und besten Anwendung (1772) (HA, XII, pp. 15-20).

(٢١) Winckemann, *Sämtl. Werke*, I p.30

(٢٢) *Geschichte der Kunst des Altertums* (1763-8), IV

(٢٣) Vorrede zu den Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums (1763-8).

لتناسق الجسد البشرى كما ينعكس فى الفن اليونانى الذى يعكس بدوره الطبيعة فى أبهى حللها.

اختلف جوتهولت إفرايم ليسّنج Gotthold Ephraim Lessing فى كتابه لاوكوون أو عن حدود التصوير والشعر *Laokoon، oder über die Grenzen der malerei und Dichtkunst* (١٧٦٦) مع بعض أفكار فنكلمان. فلقد آمن، مثل فنكلمان، بالقواعد المقبولة قبولاً عامًا. ولكنه لم يعتقد أن اليونان أسسوا قانونًا للقواعد والذوق مرة واحدة وللأبد، بل يعتقد أن القواعد وبالتالى الذوق يجب تحويرهما على ضوء الإبداعات الجديدة التى يبدعها الكتّاب أو الفنانون العباقرة. ويرى أن الجمال تمثيل للكمال عندما يغلب مفهوم الوحدة، أى إذا كان بإمكاننا أن نلقى نظرة شاملة على الشيء ككل ولم يشوش التنوع على نظرتنا. فى المقابل يسمى عملاً ما ساميًا عندما يغلب التنوع ولا نستطيع أن ندرك الكل من وجهة نظر وحيدة[٢٤]. علاوة على أن كل وسيط تحكمه قواعد مختلفة. فلابد أن يركز الفن المرئى على لحظة خصبة من الحدث؛ حيث إنه يتناول التواجد فى الفراغ ويستخدم الأشكال والألوان والفراغ ويستعمل علامات طبيعية تشبه الأشياء المصورة. أما الشعر الذى يتلفظ بالأصوات فى تتابع زمنى فيستعمل علامات "اعتباطية" ليس لها أية علاقة ضرورية بالأشياء المدلول عليها. وليسّنج، مثل ديدرو، من أتباع نظرية المحاكاة فى الفن، ويعتقد أن مهمة الشعر تتمثل فى استعمال العلامات الاعتباطية الماثلة فى الكلمات بطريقة تجعلها قريبة من الظهور بمظهر طبيعى. ويتحقق ذلك فى المسرح الذى يتلاقى فيه الحوار المسرحى، كعلامة، بالمدلول، أى كلام الشخصيات، وذلك انطباع يمكن تدعيمه أكثر بإيماءات الممثلين. ونظرًا لأن علامات الشعر اعتباطية، يمنح الشعر أيضًا مجالاً أكبر للخيال.

موسى مندلسون Moses Mendelssohn وهو صديق حميم لليسّنج وصاحب أسلوب فلسفى واضح وممتع بصورة رائعة، مفكر آخر جمالياته مكتوبة على غرار بومجارتن. ففى كتابه عن مصادر الفنون الجميلة والعلوم وعلاقاتها *Über die Quellen und die verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (١٧٥٧) وفى كتابه كتابات فلسفية *Philosophische Schritften* (١٧٧١)، خاصة فى القسمين اللذين يتخذان عنوانى الإنشاء النشوان، أو ملاحق للخطابات الخاصة بالحساسية *Rhapsodie، oder zusätze zu den Briefen über Empfindsamkeit* و عن

(٢٤) *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV p.60

المبادئ الأساسية للفنون الجميلة والعلوم *über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*، يعرّف الجمال بأنه معرفة الكمال، الذى يتم إدراكه من خلال الحدس Anschauung . ويتمثل هدف الفن فى الإمتاع، وتكمن طبيعة الفنون الجميلة والعلوم فى تقديم حسى كامل مصطنع (للظواهر) أو فى الكمال الحسى الذى يقدمه الفن. وتنبع الأحكام الجمالية من قدرتنا على الشعور باللذة والاستياء؛ وهى تقوم عادة على مزج كلتا العاطفتين؛ إلا أنها لذة بدون رغبة. ويستبق مندلسون كانت، ويعتبر أنها "خاصية خاصة للجمال أن ننظر إليه بلذة هادئة، وأنه يمتعنا حتى لو كنا لا نمتلكه وبعيدين عن أية رغبة فى القيام بذلك"[٢٥]. لكن الحكم الجمالى لا ينبع من العواطف فقط، فهو يشمل أيضًا عنصرًا عقليا، إذا كان يتضمن ما يطلق عليه، فى كتابه **ساعات الصباح أو محاضرات عن وجود الله** *Morgenstunden oder Vorlesungen über das Dasein Gottes* (١٧٨٥)، "قدرتنا على الاستحسان"[٢٦].

يحق للفنان أن يصور شيئًا قبيحًا أو عملاً شريرا، إلا أن هناك مبادئ يجب عليه ألا يتجاهلها. فيجب أن يكون الشىء أو الحدث ذا حجم أو نوع معين، حيث ينبغى أن يعكس الوحدة داخل التنوع. فإذا كان متسقًا للغاية، لا يمكننا أن نلاحظ التنوع؛ وإذا كان كبيرًا للغاية، غابت عنا الوحدة. ويتم تحقيق الكمال بإضفاء التناغم على الأجزاء العديدة وجعلها كلا. ويميز مندلسون، الذى يستبق نقاش ليسنج فى كتابه **لاوكوون**، بين وسائط الفن العديدة. فالنحت والتصوير والعمارة مناسبون لحاسة البصر، ويحدثون أثرهم من خلال الوجود فى الفراغ. وفكرة هوجارث Hogarth التى عبر عنها فى كتابه **تحليل الجمال** *The Analysis of Beauty* (١٧٥٣) والقائلة بأن الجمال يوجد وجودًا مقنعًا للغاية فى الخط المتعرج serpentine line ؛ هذه الفكرة تؤثر فيه، كما أثرت فى ليسنج، باعتبارها موحية، إلا أنها غير كافية. أما الموسيقى والرقص والشعر فيناسبون حاسة السمع، وتوجد منتجاتهم فى التتابع فى الزمن.

يرى مندلسون أن الفن قادر على إثارة اللذة قدرة أسهل من قدرة الطبيعة على ذلك، ذلك لأن العمل الفنى أكبر من مجرد محاكاة (على الرغم من أن المحاكاة قد تكون شرطًا سابقًا للفن). فالفنان قادر على تجميل الطبيعة من خلال انتقاء ما يؤدى إلى تحريك مشاعرنا

(٢٥) Lessing, *Sämlt. Schr.*, XIV p.221

(٢٦) *Ibid.*, III, 2 p.61

أكثر، وتركيز الانتباه عليه. والجمال يثير دوافعنا المبهمة والكامنة، ويمكن أن يقوم الفن، وخاصة الشعر، من خلال تزويدنا بأمثلة، بإثارة المشاعر التى تكون ذات أهمية تضارع أهمية العقل والإرادة؛ علاوة على أن العمل الفنى يسمح لنا أيضًا بالإلمام بقدر من صفات الفنان الروحانية. وبالتالى نتشجع على التصرف بطريقة أخلاقية ونرقى إلى درجة عالية من الكمال؛ إلا أن هذا الأثر غير مباشر، فالفن والأخلاق منفصلان، وخشبة المسرح على سبيل المثال لها أخلاقيات خاصة بها.

بالرغم من أن يوهان جوتفريت هيردر Johann Gottfried Herder كان يقدر بومجارتن وفنكلمان وليسّنج تقديرًا كبيرًا وكان مدينًا لهم، فقد اعترض على النتائج التى توصلوا إليها وطوَّر نظرية مختلفة فى الفن فرفض العقلانية فى علم الجمال، حانيا حذو لوك وهيوم ومتأثرًا بصديقه وأستاذه الكونخسبيركى[٢٧] Konigsberg يوهان جورج هامان Johann Georg Hamann (أكثر ناقد ألمانى اتساقًا مع فكر عصر التنوير). ويرى هيردر أنه لا توجد قواعد تحكم الفن سليمة سلامة عامة. وليس هيردر مفكرًا منهجيًا، بل هو مفكر انتقائى، وآراؤه عن علم الجمال، المتناثرة فى كتاباته الكثيرة جدًا، ليست متسقة دومًا، إلا أنه يؤكد دومًا فردية الفن بوصفه كلا وطبيعته التاريخية؛ فلا يمكن لثقافة واحدة أن تضع قانونا للحكم الجمالى، وكل عصر وكل أمة وكل فرد مختلف، ولابد أن نقدره أو نقدرها وفقًا لذلك. وهو يهاجم سولتسر ويقول بأن التاريخ صيرورة process، وبالتالى يتخلى عن تصور فنكلمان للفن، القائم على أولوية الإنجاز اليونانى، إلا أن المنهج التاريخى فى حد ذاته ليس كافيا أيضًا. ومن الواجب أيضًا دراسة أصول الفن فى الطبيعة البشرية وتناول الفن من وجهة نظر علم النفس (علم النفس الارتباطى Associative Psychology فى رأى هيردر) والأنثروبولوجيا. ويرى أن علم الجمال عند بومجارتن تم تقييده على نحو غير مستحق من خلال دينه للشعرية والبلاغة التقليديتين. والفن يضرب بجذوره فى الحواس ويعبر عن طاقة روحانية وتجربة يجهلهما المنطق. لا يمكن أن يوفى أى معيار دخيل العمل الفنى حقه، لأن كل عمل فنى يحتوى على قواعده الخاصة. كما سعى هيردر أيضًا، وهو قسيس لوثرى

---

(٢٧) كونخسبيرك Konigsberg هو الاسم السابق (حتى عام ١٧٤٦) لمدينة كالننجرات (التى تعرف عندنا باسم كالننجراد). وهى ميناء فى غرب روسيا على نهر بريجوليا Pregolya River ، وتم تدميره فى الحرب العالمية الثانية، حيث كان القاعدة البحرية الأساسية للألمان على بحر البلطيق. وتم التنازل عنها للاتحاد السوفيتى فى عام ١٩٤٥. وتعتبر الآن القاعدة البحرية الرئيسية لروسيا على بحر البلطيق (المترجم).

Lutheran بمهنته، لأن يكتشف صفات إلهية فى المنتجات البشرية. وينبغى أن يكشف التحليل ما ألمت به الحواس إلمامًا مبهما، أى الطاقة الروحانية المنبعثة من الله والكامنة فى العمل الفنى.

يمكن لعلم الجمال أن يضع القواعد، إلا أنها دومًا عبارة عن قضية تجريبية تقوم على دراسة الأعمال الفنية الموجودة؛ ولا يمكنه أن يسدى نصيحة للفنانين، وهنا يختلف هيردر اختلافًا بينا مع بومجارتن: فالعبقرى فنان ذو فردية بارزة، وهو قادر على أن يخلق عملاً كاملاً نشأ فى ذهنه، وهو يمنح التناسق للظواهر المتعددة وبالتالى يسبغ الجمال على عمله، ذلك لأن الجمال تناغم بين الوجود الخارجي والوجود الداخلى، وهو التعبير الحسى عن الحياة الداخلية، وكلما كانت الحياة الداخلية التى ينقلها العمل الفنى أكثر ثراء، سيبدو هذا العمل أكثر كمالاً وجمالاً. والعبقرية، فى أقصى حالاتها إبهارًا، ذات إلهام إلهى، وبالتالى قدرة أصيلة وتخلق عالما متجانسا يمكننا أن نصدقه، بل نصدقه بالفعل. وشكسبير هو المثال الأولى على ذلك، فهو يخلق الإيهام، لكننا ننسى أنه إيهام، ذلك لأن كل شىء يبدو لنا طبيعيا وضروريا وواقعيا. ونحن نشارك الشاعر أفكاره، ونوحد أنفسنا ببطل العمل.

بالرغم من أن كل الإبداعات الفنية إبداعات فردية، فإن هيردر يؤمن ببعض المبادئ العامة، وإن كانت مبادئ ميتافيزيقية نوعًا. فهو يعتقد أن "الفراغ والزمان والقوة هى المفاهيم الأساسية"(٢٨) ولا يمكن اختزالها، مثل الجميل والصالح. فى الواقع، "الجمال هو المصطلح الأساسى فى كل فلسفات الجمال"(٢٩)، وهو "المظهر الخارجى للحقيقة"(٣٠) لدرجة أن هيردر يتنبأ بيوم سيعتمد فيه "علم المظهر الجميل"(٣١) على الرياضيات والفيزياء. ويلح أيضًا على أن الفن يتخلله دومًا النشاط التأملى. وفى كتابه غابات نقدية ***Kritische Wälder*** (١٧٦٩) خاصة فى الجزء الرابع والأخير من العمل، وفى كتابه عن الفن التشكيلى ***Plastik*** (١٧٧٨)، يطور أفكاره عن الأساس الفيزيولوجى للفن. فكل حاسة من الحواس ترتبط بشكل محدد من أشكال الفن، وكل منها له قواعده الخاصة. فحاسة البصر تخلق المسافة، ونظرًا

(٢٨) Billigungsvermögen', Mendelssohn, *Ges. Schr.*, III, 2 p.62

(٢٩) *Erstes Kritisches Wäldchen p.419*

(٣٠) *Viertes Kritisches Wäldchen*, II p.46

(٣١) *(Schulreden) Vom Begrif der schönen Wißenschaften, insonderheit für die Jugend* (1782?). p.89

لأنها أقرب الحواس إلى الذهن، فهى حاسة إدراك، إلا أنها أيضًا الحاسة الأقل قـدرة علـى تحريك مشاعرنا. وهى تتعامل مع الامتداد وكذلك العلاقات والتباينات، خاصة تلك التى بـين النور والظلام بتدرجات عديدة. والوسيط الملائم لها هو فن التصوير. أما حاسة السمع فهـى متعمقة فينا. والصوت له سطوة عظيمة على روحنا ويسمح بالتواصل ويمكننا من أن نعايش الظواهر فى شكل تتابع فى الزمن. والوسيط الملائم لها هو الموسيقى.

لم يتم فهم مغزى حاسة اللمس، وهى ثالث حاسة كبرى، فهمًا ملائمًا، كمـا يـزعم هيردر. فطورت حاسة اللمس حساسية شديدة ومكنتنا من أن نتحقق من طبيعة جسمنا وأجسام الآخرين. ووسيطها هو فن النحت. فالنحات يحاكى حاسة اللمس من خلال الشكل الجـسمانى الذى يخلو من المنظور[٣٢] Perspective، ذلك لأن وجهة نظره تكمن داخل العمـل ذاتـه. والشكل الجسمانى الجميل يشكل كلاً متسقًا ذاتيًا. فبخلاف التصوير الذى يبدو مجـرد حلـم بالمقارنة به، يعتبر فن النحت حقيقة، ذلك لأن "الجسم الذى تراه العين مجرد سطح، والسطح الذى تلمسه اليد هو الجسم"[٣٣]. يرتبط التصوير بالفراغ، والموسيقى بالزمن، والنحت بـالقوة التى تعد المقولة الأولية.

يعارض ليسّنج ويعتقد أن تعريف الشعر بأنه تتابع فى الزمن ليس تعريفًا كافيًا. فقوة الشعر تكمن فى الطاقة المتأصلة فى الكلمات التى تعيد تزويد المزاج الشعرى بالطاقة، ويثير الخيال، ويجعلنا نصدق الواقع الحسى لصوره. والشعر تتابع منشِّط energized فى الـزمن، أى لحن التمثيل. وهو كلام حسى ويوحد الزمان والمكان، كما ينقل تجربة الوحدة العـضوية الماثلة فى الخلق الفنى. والفن لا يتعارض مع الأخلاق. والجمال تعبير عن الخير، ولكن ذلك لا يعنى أن العمل الفنى ينبغى أن يكون تعليميا جهارًا، إذ إن ذلك سيحبط مقـصده. ويهـدف الفن إلى إثارة اللذة، ومن خلال ذلك فقط يمكنه أن يعلّم ويحدث أثره الأخلاقى. وهيردر، فى أطروحته المتأخرة كاليجونى ***Kalligone*** (١٨٠٠)، يهاجم أيضًا كانْت ويؤكـد أن الجميـل يناظر الصالح (أخلاقيا) لأنه ينبع من فكرة تعكس تناغم الوجود.

---

(٣٢) المنظور فى الفن نظام يتم من خلاله تصوير فراغ ثلاثى الأبعاد على سطح ثنائى الأبعاد، ويقوم المنظـور على القوانين الأولية فى علم البصريات، خاصة على الحقيقة الماثلة فى أن الأجسام البعيدة تبدو أصغر وأقـل تميزا من الأجسام القريبة. يسرى المنظور الهوائى Aerial Perspective على أثر الغلاف الجـوى علـى مظهر الأشياء كما فى تغير لون الجبال البعيدة. ويسرى المنظـور الخطـى Linear Perspective علـى الطريقة التى تصغر بها الأشياء كلما ابتعدت عنا فى المسافة. (المترجم)

(٣٣) *Erstes Kritisches Wäldchen*, II

بحث إمانويل كانت، الذى درس هيردر معه فى كونخسبيرك Konigsberg، فـــى الأسس الفلسفية لعلم الجمال بحثًا دقيقًا للغاية، ودافع عن الجمال دفاعًا ناجحًا باعتباره مجـــالاً معرفيًا فلسفيًا. وفى الطبعة الأولى من كتابـــه **نقـــد العقـــل الخـــالص** ***Critique of Pure Reason*** (١٧٨١)، استعمل مصطلح "علـــم الجمـــال الترنـــسندنتالى" Transcendental Aesthetics للدلالة على "علم كل القواعد الحسية القبلية"[٣٤] Sensuousness. وفى الطبعة الثانية من كتاب **نقد العقل الخالص** (١٧٨٧)، صرف النظر عن محاولة بومجارتن (الذى كان يقدره كثيرًا) لتأسيس مبادىء قبلية (أى مبادئ مستقلة استقلالاً منطقيا عن التجربة) للـــذوق، باعتبار هذه المحاولة مشروعًا مستحيلاً، حيث إن كانت يعتقد أن علم الجمال يتكون من مجرد قضايا تجريبية [٣١]. ولكن بحلول عام ١٧٩٠، أى بعد ثلاث سنوات فقط، اعتقد أنه يجدر به أن يتوافق مع القضية التى أثارها بومجارتن، بالرغم من أن علم الجمال كان فى رأيه [كانت] عاجزًا عن أن يصير علما، وقرر فى كتابه **نقد مَلَكَةُ الحُكـــم** ***Critique of Judgment*** أن يقدم تفسيرًا كاملاً لطبيعة الأحكام الجمالية ومكانتها. وحتى يتسنى لنا أن نفهم تفـــسير كانـــت فهما ملائمًا، ينبغى علينا أن ننظر إليه فى سياق فلسفته النقدية. فلقد كتب كتابه **نقد ملكـــة الحكـــم** لأنه وجد أنه ليس كافيًا أن يعرّف حدود المعرفة النظرية (أو العلمية) فى كتابه **نقـــد العقـــل الخالص** (١٧٨١) وطبيعة القرارات الأخلاقية فى كتابه **نقد العقـــل العملـــى** ***Critique of Practical Reason*** (١٧٨٨). فيرى أن هناك حاجة إلى التوسط بين مجـــالين مـــستقلين منطقيا إلا أنهما متوافقين، ألا وهما الطبيعة والحرية، أو المعرفة العلمية والفعل الأخلاقـــى؛ ذلك لأن حريتنا لا يمكن أن تتحقق إلا فى عالم الطبيعة. "لذلك لابد أن هنـــاك أساسًـــا لهـــذه الوحدة لما يتجاوز إدراك الحواس Supersensible [العينـــى[٣٥] the noumenal] الـــذى يكمن فى أساس الطبيعة مع ما تحتويه فكرة الحرية باعتبارهما الواقع عمليا"[٣٦]. وينبغى علينا

---

(٣٤) *Plastik* (1778), I, 2

(٣٥) العينى نسبة إلى عين الشىء، أى ذاته وأصله ونفسه و جوهره، وآثرنا أن نترجم به هنا كلمة noumenal المشتقة من كلمة noumenon وهى كلمة مأخوذة عن اللغة اليونانية وكلمة nooumenon وهـــى مـــشتقة بدورها من الفعل noein بمعنى يدرك من خلال الفكر، وهذا الفعل مشتق من كلمة nous التى تعنى العقـــل أو الذهن. وتعنى كلمة noumenon حرفيا عند كانط "الشىء فى حد ذاته" أو "عـــين الـــشىء" ويـــستخدمها للدلالة على الواقع التى يعلو أو يتجاوز الفكر أو التجربة؛ حيث إن معرفتنا مبنية على الظـــواهر فقـــط، ولا سبيل للذهن إلى إدراك جوهر الشىء. ويمكننا أن نترجم الكلمة بـــ "الصدرى" نسبة إلى الصدر أو "القلبـــى" نسبة إلى القلب، أى ما يقر داخل المرء، وبالتالى الأشياء، ولا يعرفه إلا الله (المترجم).

(٣٦) AA, IV

أن نتصور هذا الأساس بطريقة "تمكّن من الانتقال من طريقة التفكير التى تتماشى مع مبادئ الطبيعة إلى طريقة التفكير التى تتماشى مع مبادئ الحرية"(٣٧). ويقدم الحكم التأملى (الذى يقصد به كانط حكمًا تبصريًا ولا يشرع فى استخدام مفاهيم مقررة لتأسيس المعرفة) مبادئ قبلية لتأسيس الوحدة المطلوبة بين الطبيعة والحرية.

كان كانت يكتب فى إطار التقليد الفلسفى فى عصره واستعمل تصور الملكات الثلاث الذى لم يعد شائعًا الآن، وهذه الملكات هى الفهم Understanding والعقل Reason والحكم Judgement. فالفهم يقدم مفاهيم محددة تمكننا من إدراج مجال الطبيعة فى قوانين صحيحة من الوجهة العامة والموضوعية. ويقدم لنا العقل قضايا قبلية قبلية تركيبية Synthetic a Priori Propositions (أى قضايا قبلية قادرة على التناقض) يمكن أن تقوم عليها المعرفة والقرارات الأخلاقية. ووفقًا لذلك، تتناول ملكتا الفهم والعقل قضية استنباط قوانين جزئية من القوانين الكلية، لكن مازالت هناك حاجة إلى إدراج الظواهر الجزئية فى قواعد كلية. وهذه هى وظيفة الحكم، فالحكم لا يتناول المعرفة، التى تعد مهمة الفهم، ولا يتناول الحرية حيث يتناولها العقل، بل يبنى نشاطه على مبادئ قبلية تجعلنا نبحث عن مفاهيم ليست موجودة بعد.

وحتى نستطيع أن نكتشف القواعد العامة، علينا أن نفترض أن الظواهر التى نصادفها جزء من نسق يمتلك الوحدة ويشكل كلاً، لأنها إذا كانت فردية فقط وغير مرتبطة بكائنات جزئية Particular Entities لا يمكننا أن ندرك معنى أى شىء. فلذلك نعزى إليها "الغرضية"(٣٤) Purposiveness دون أن نعتقد، ناهيك عن أن نعرف، أنها خلقت لغرض ما. على سبيل المثال، نزعم أن كل أجزاء الكائن العضوى ذات غرض بالنسبة للكائن العضوى ككل دون أن نعتقد أن الطبيعة كانت تحمل غرضا ما فى ذهنها عندما خلقت الكائن العضوى. ولكننا نستخدم فكرة "الغرضية" كعامل مساعد على الكشف Heuristic Principle لكى يمكننا من فهم الكائن العضوى. وهذا مبدأ ذاتى طالما أنه لا يعلّم معرفة الشىء. لكنه مبدأ موضوعى أيضًا، فلكى نفهم الشىء، ليس أمامنا خيار سوى أن نسلك هذا المسلك. وبالتالى، عندما نعزى غرضًا أو غاية للتاريخ، على سبيل المثال، فإننا نصدر حكمًا غائيًا Teleological Judgment لأننا نفترض أن هذه هى الطريقة الوحيدة التى يمكننا بها فهم التاريخ. ومن المفيد، بل من الضرورى أيضًا، استعمال هذا المبدأ كمنهج مساعد على الكشف. ولكن ذلك لا يمنح معرفة موضوعية لأنه لا يقوم على مفاهيم محددة. وبالمثل، عندما

AA. III (٣٧)

نصور حكما جماليا – أى الحكم بما إذا كان الشيء جميلا أم لا – لا نزعم أن الشيء له أية خصائص محددة، لأن ذلك مهمة الفهم. فالحكم يدل فقط على مشاعرنا، مشاعر اللذة والألم، وبالتالى يكون حكمًا تأمليًا، وليس علميا أو أخلاقيا. واللذة التى نشعر بها تتبع من الإحساس بأننا نتصور نوعًا من "الغرضية" التى يمكننا أن نزعم أنها تخضع لقانون(٣٨). وكما يقول كانت: "الجمال هو شكل غرضية شيء ما طالما أنه يتم إدراكه بمعزل عن تمثل الغرض"(٣٩).

اللاغرضية Disinterestedness ملمح لازم من ملامح الأحكام الجمالية، ذلك لأنها ليست معرفية أو أخلاقية، وبالتالى هى لامبالية بغرض الشيء. لكنها تهتم بشيء جزئى وتقع تحت قاعدة كلية. وضرب كانت مثال القصر لكى يوضح حجته. فعندما نقول إن القصر جميل لا ندعى أننا نشير إلى، أو نعرف أى شيء عن، أى من صفاته أو خصائصه، أو نجيب على السؤال الخاص بما إذا كان من الواجب بناء القصر أم لا – بما إذا كان المال الذى تم إنفاقه عليه، على سبيل المثال، قد تم استثماره بحكمة أم تم تبذيره.

لابد من تمييز الأحكام الأخلاقية تمييزًا صارما عن الأحكام الخاصة بالمستساغ، فهذه الأحكام الأخيرة أحكام متحيزة interested. فعلى سبيل المثال، نزعم أن الشيء محل النظر يشبع شهيتنا. ولكن إطلاق صفة مستساغ على الشيء حكم شخصى محض ولا يدعى أنه صحيح صحة عامة، إذ إننا ليس لنا الحق فى أن نزعم أن الآخرين أيضًا ينبغى أن يجدوه مستساغًا. ويمكننا فقط أن نكتشف قبول الأشخاص الآخرين من خلال الملاحظة التجريبية ونعزى، فى أفضل الحالات، لحكمنا مقياسًا ما للصحة العامة على أسس تجريبية. ولكننا يمكننا أن نزعم أن كل شخص ينبغى أن يكون لديه ذوق، الأمر الذى يتضمن تفضيل(٤٠) الشيء بمعزل عن مضمونه. وعندما نزعم أن شخصا ما يفتقر إلى الذوق، نعنى ضمنيًا أن الذوق ليس مسألة خاصة، بل هو سمة يمكن توصيلها توصيلا عامًا وتدعو إلى الاستحسان العام(٤١)

---

(٣٨) *Critique of Judgement*, [Second] Introduction, II p.180

(٣٩) المصدر نفسه p.287

(٤٠) آثرنا أن نترجم كلمة appraise بـ"يفضل" و appraisal بـ "تفضيل" لأنها تدل هنا على تفضيل شيء ما لمصلحة شخصية أو هوى ما، وقد لا يكون الشيء المفضل هو الأمثل أو الأصح، أى أن التفضيل لا يقوم على أساس القيمة الفعلية للشيء التى قد لا يدركها المرء، مع العلم بأن المعنى الحرفى للفعل هو يقدر أو يثمن، الأمر الذى يستتبع معرفة القيمة، وهذا المعنى غير وارد هنا (المترجم).

(٤١) فى الواقع، كلمة approbation من الكلمات المحيرة فى الترجمة، فيوردها مراد وهبة بمعنى التملك ومجدى وهبة بمعنى الموافقة أو الرضى، ويوردها قاموس كولنز يورك بمعنى الثناء أو الموافقة أو الاعتراف

(على الرغم من أننا قد نكون بالطبع خاطئين في تفضيلنا Universal Approbation Appraisal). ونصف شيئًا بالجمال لأنه يجعلنا واعين بالتناغم بين التخيل[٤٢] من جهة، (الذى يعد عند كانت القدرة التى تمكننا من أن نصير مدركين الحالات العديدة فى عالم الطبيعة) والفهم من الجهة الأخرى (وهو الملكة التى تقدم المفاهيم بهدف توحيد هذه الحالات). ولكن إدراك هذا التناغم لا يرتبط بالمفاهيم التى يمكن تعريفها أو تحديدها، فهو يدل فقط على القواعد الكلية التى لا يمكننا تسميتها. وعلاوة على ذلك، بما أنه لا يستمد من التجربة، فهو ليس حكما تجريبيًا، بل حكمًا قبليا.

ولا يهتم كانت بالجميل فحسب، بل يهتم أيضًا، تماشيا مع الاهتمامات الفكرية لزمانه، بالسامى الذى ناقشه بالفعل فى مقالة عن **ملاحظات على الإحساس بالجميل والسامى** ***Beobachtungen über das gefühl des schönen und Erhabenen*** ولكنه فى كتابه **نقد ملكة الحكم** يختلف مع أطروحة إدموند بيرك Edmund Burke **بحث فلسفى فى أصل فكرتنا عن السامى وعن الجميل** (١٧٥٦)، ويرفض منهجه التجريبى رفضًا صريحًا. ذلك لأن إطلاق صفة السامى على شىء ما يعد حكمًا جماليًا، أى حكمًا قبليا. وهو حكم مختلف تمامًا عن الحكم الذى يطلق صفة الجميل على شىء ما، حيث إن هذا الحكم الأخير يتضمن الوعى بالشكل، لأننا عندما نصف شيئًا بالسمو نعنى ضمنيًا أنه يفتقر الشكل، بل يبدو أن ذلك يسىء إلى التخيل imagination. ولكن لهذا السبب بالضبط نعتبر الشىء ساميا، فهو يتجاوز حدود ما يمكننا تصوره من خلال استعمال تخيلنا. وهو ذو حجم كبير magnitude أو قوة، أى أنه إما أن يمتلك سموًا رياضيا أو سموًا حركيًا. ولكن لا يحدث قط أن نسمى أشياء الطبيعة بالحالة التى عليها أشياء سامية؛ فى الواقع، لا يمكن أن تكون أشياء الطبيعة فى حد ذاتها سامية حيث يمكننا قياسها، بل السامى هو صورة الشىء التى تكون فى ذهننا.

عندما نصف شيئًا ما بأنه سامٍ، فإن استجابتنا هذه استجابة ذهنية تمامًا، وتدل على كلية الأشياء. ويقوم حكمنا على إدراكنا لملكة العقل التى تتجاوز حدود عالم الحواس. وهذه التجربة تجعل تخيلنا وفهمنا عاجزين، وبالتالى نتألم. ولكننا نظرًا لأننا كائنات عاقلة، نشعر

الرسمى أو البرهان، ولكننا آثرنا تعريف الجرجانى للاستحسان الذى يورده جميل صليبا بأنه "ترك القياس والأخذ بما هو أوفق للناس"، وهو المعنى المراد هنا (المترجم).

(٤٢) تخيل الشىء تمثله وتصوره، والتخيل كما يعرفه مجمع اللغة العربية بالقاهرة "تأليف صور ذهنية تحاكى الطبيعة، وإن لم تعبر عن شىء حقيقى موجود"، ثم يأتى الفهم الذى هو عند كانط "وظيفة الذهن التى تستلخص فى ربط المحسوسات بعضها ببعض بواسطة المقولات" كما يعرفه المجمع (المترجم).

فى نفس الوقت باللذة لأننا يمكننا أن نستعين بالعقل، الذى يستمد شرعيته من العالم العينى noumenal world ويمنحنا حرية الشعور بأننا متفوقون على أى شىء فى عالم الظواهر.

أما بالنسبة للفن ذاته، فيتم خلق العمل الفنى وفقًا للقواعد، لكن الفنان عندما يبدع العمل الفنى يكون غير قادر على معرفة هذه القواعد، لأنه إذا عرفها، سيكون من الممكن توصيلها وستنتمى فى هذه الحالة لمجال المعرفة (العملية) النظرية. لكن الفن ليس بالشىء الذى يمكن تعلمه، ولا يمكن تعريف خصائصه بأى حال من الأحوال. ويختلف كانت هنا اختلافا جذريا عن بومجارتن، كما يختلف أيضًا عندما يصر على أن الكمال ليس سمة لازمة من سمات العمل الفنى. فالفن، عند كانت، ليس مثل الطبيعة، ولكن الفن الجميل يعطى انطباعا بأنه نتاج الطبيعة. والفنان المبتكر ابتكارًا أصيلا عبقرى يخلق قواعده الخاصة المشتملة فى العمل الفنى. "العبقرية موهبة (قدرة فطرية) تمنح الفن قواعده"(٤٣). ولا يمكن الإفصاح عن أية قاعدة من هذه القواعد – فلا يعرف الفنان سر قدرته الإبداعية – ولا يمكن محاكاة هذه القواعد، فلا يمكن إلا أن تكون بمثابة مثال يلهم الفنانين الآخرين، ذلك لأن الأصالة لا يمكن تعلمها، إلا أن الأصالة – وهى سمة لازمة عند الفنان – ليست كافية أيضًا، لأن العمل الفنى قد يكون هراء أصيلا. فيجب أن تحوى الأصالة قوة فكرية خاصة بها، أى يجب أن يتخللها ما أسماه كانط "الروح"/ "قوة فكرية"(٤٤) Geist. يمكننا أن نتوقع من الفنان أن يتعمد أن يجعل عمله جميلا، إلا أن هذا الغرض أيضًا ليس غرضا موضوعيا جازما، ولكنه يعبر عن مجرد رغبته فى أن يحدث، بمساعدة القدرة الفكرية، تناغم الملكات. وإذا تم إنجاز ذلك، يتجسد "مثال جمالى"(٤٥) Aesthetic Idea فى عمله. وتعنى عبارة "مثال جمالى"، عند كانت، "تمثيل التخيل الذى يولد فكرًا أكثر لا يمكن أن تعادله فكرة محددة أيا كانت، أى لا يعادله "مفهوم"، ولا يمكن جعله معقولاً intelligible معقولية كاملة وكلية فى أية لغة"(٤٦). لذلك يعتبر "المثال الجمالى" شيئًا يثير القوى الانفعالية emotional forces، أى إنه شكل من اللعب مستقل بذاته ويمتلك قوة إيحائية evocative power ويتجاوز حدود عالم الظواهر يكون بمثابة رمز للعالم الذى يتجاوز عالم المحسوسات supersensible. وبالتالى يتجاوز كانط التصور

(٤٣) p.236 المصدر نفسه

(٤٤) p.307 المصدر نفسه

(٤٥) p.313 المصدر نفسه

(٤٦) p.314ff المصدر نفسه

العقلانى المحض للفن والتجربة الجمالية؛ علاوة على أنه يربط الآن، من جديد، علم الأخلاق وعلم الجمال اللذين كان قد فصلهما من قبل فصلا صارمًا، متبعًا بومجارتن فى هذا الفصل. ويمكن أن تكون الأحكام الجمالية رموزًا للقرارات الأخلاقية. بمعنى آخر، بالرغم من أن "المثل الجمالية" لا يمكن تمثيلها تمثيلاً كافيا قط، ودعك من تعريفها، فمن الممكن ترميزها. (ويسرى ذلك أيضًا على "المثل العملية" Practical Ideas). وعندما نصف شيئًا بالجمال، فإننا نعنى ضمنيًا أيضًا أنه صالح أخلاقيا. ولكى يدعم كانت حجته، يستشهد بأمثلة تبين أننا نميل إلى استعمال تماثلات analogies مستمدة من مجال الأخلاق عندما نتحدث عن الأشياء الجميلة، مثلما نستعمل فى العادة تماثلات مستمدة من مجال علم الجمال عندما نصف الأفعال الأخلاقية، الأمر الذى يكشف عن اعتقادنا بأن إدراكنا للجمال يرمز للصالح أخلاقيا[٤٧].

كان جوته يكره العقلانية الفلسفية كرها شديدًا، إلا أنه أعجب بكتاب كانت **نقد ملكة الحكم** إعجابًا شديدًا. وتعليقاته القليلة نسبيا على علم الجمال هى فى الغالب مجرد ملاحظات عرضية أو حكم موجزة. ويرى أن الفن لابد أن يضرب بجذوره فى الواقع الملموس tangible reality، إلا أنه لابد أن يكون فى الوقت ذاته انعكاسًا لذهن الفنان، إذ يجب أن يكون هناك تبادل متواصل بين الذهن والمادة. والفنان الأصيل يختار المادة *Stoff* ويمنحها الشكل الملائم وكذلك المغزى *Gehalt* الذى ينبع من حياته الداخلية، إلا أن هذا المغزى لا يمكن استيعابه إلا من خلال الشكل، والمغزى يجعل الفن مهيبا ومهما ويضمن أن تتضمن الظاهرة المحددة صحة عامة. ولكن الجانب العام ليس فكرة مجردة مدسوسة على الظاهرة المحددة، فهى تبزغ من هذه الظاهرة بزوغا طبيعيا تمامًا، ذلك لأن جوته يؤمن بالوحدة الأصيلة بين الذهن والمادة. فالشكل الخارجى لا يهم، أما الذى يهم فهو الشكل الداخلى الذى يشمل كل الأشكال داخله، وهو بمثابة البؤرة التى تضفى الوحدة على التنوع، وبالتالى يمكن أن يؤثر فى مشاعرنا[٤٨].

يرى جوته أن الجمال فى الواقع ظاهرة أساسية من ظواهر الطبيعة Urphänomen يمكن أن يعبر عنها الفنان إذا أبدع عملا ذا وحدة عضوية، أى عملاً يتم نقل طابعه الكلى عن طريق كل جزء من أجزائه، وكل أجزائه تشير إلى وحدة العمل ككل، أى إلى مركز يدور حوله العمل ككل، مهما كان مقدار التعقيد والتنوع ومهما كان مقدار التباينات

(٤٧) p.314 المصدر نفسه.

(٤٨) المصدر نفسه.

والتدرجات التى يكشف عنها العمل[٤٩]. فالفن العظيم، مثل الطبيعة، عضوى، ويعطى انطباعا بالحتمية، لكنه مستقل ذاتيا أيضًا ولابد من تمييزه عن الطبيعة، ذلك لأن الحقيقة والخيال، فى الفن، يمتزجان فى كل يمكن أن يأسرنا وجوده المتخيل. والأحكام الجمالية أحكام على الفن، ولا ينبغى أن تتأثر بالاعتبارات الدخيلة، سواء أكانت هذه الاعتبارات لاهوتية أم فلسفية أم سياسية. والفن تعليمى، إلا أنه تعليمى بطريقة غير مباشرة، فلا ينبغى أن يكون التعليم غرضه الظاهر فقط.

يبرز الفن القوانين الكامنة للطبيعة التى ستظل لولا ذلك مستترة. وقد عرف اليونان سر الفن، ذلك السر الذى يلم به العبقرى إلمامًا حدسيا، لكنه لا يمكن تعريفه تعريفا دقيقا. ومن هنا يقدم اليونان للفنانين المحدثين نموذجا يحاكونه. ويوحى إنجازهم بأن أعظم نتاج فنى، مثل الطبيعة، هو الإنسان الجميل. وعلى الرغم من أن جوته كتب أعمالاً ذات طابع كلاسى Classicistic لفترة قصيرة نسبيا فقط – على مدى عقدين من الزمان على أكثر تقدير – من حياته الإبداعية الطويلة، فإن ذوقه فى الفنون التشكيلية Figurative Arts ظل كلاسيا classical تمامًا. فحتى عندما يكتب عن كاتدرائية قوطية مثل كاتدرائية ستراسبورج[٥٠] Strasbourg ينتقى تلك الخصائص التى تتماشى مع الأفكار ذات الطابع الكلاسى التى تعلمها من أستاذه فى الفن آدم فريتريش أوزر Adam Friedrich Oeser وتشربها من فنكلمان.

دافع فريتريش[٥١] شيلر Friedrich Schiller –الشاعر الألمانى الكلاسى العظيم الآخر – فى بداية حياته دفاعًا قويًا عن الغرض الأخلاقى للمسرح فى محاضرة له بعنوان خشبة المسرح باعتبارها مؤسسة أخلاقية ***Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*** (١٧٨٤)، ربما استجابة لنقد روسو للمسرح فى كتابه خطاب إلى دالمبير عن المسرح ***Lettre à d'Alembert sur les spectacles*** (١٧٥٨) (انظر

(٤٩) المصدر نفسه.

(٥٠) آثرنا أن نستخدم النطق الشائع عندنا لمدينة Strasbourg مع العلم بأن نطقها الفرنسى الأصلى ستراسبور ونطقها الإنجليزى سترازبيرج ونطقها الألمانى شتراسبورك. وهى مدينة فى شمال شرق فرنسا تطل على نهر الراين وهى أهم ميناء فرنسى داخلى، وبها جامعة باسمها منذ عام ١٥٦٧، وخضعت للحكم الألمانى منذ عام ١٨٧٠ – ١٩١٨. وهى مقر مجلس أوربا والبرلمان الأوربى (المترجم).

(٥١) ذلك هو النطق الألمانى للاسم، لأن حرف الـ d بعده حرف صامت هنا فينطق (ت) وليس (د) كما هو وارد فى قاموس يورك الألمانى الإنجليزى، مع العلم بأن قاموس كولنز يورك الإنجليزى ينطق الاسم فريدريش، وبعض المترجمين العرب ينطقونه فريدريك ربما لأنه المقابل الألمانى للاسم الإنجليزى فريدريك Frederick (المترجم).

الفصل رقم ٢٢ من المجلد الحالى). لكنه فى سنوات نضجه بعد أن تأثر بكانت، طور نظرية أكثر تعقيدًا وبراعة بكثير. وفى البداية، سعى لأن يطور علم الجمال عند كانت عن طريق تكوين نسق نوى أن يوسعه فى أطروحة بعنوان كالياس أو عن الجمال ***Kallias oder über die Schönheit*** . ونوى أن يقول بأن الأحكام الجمالية قضايا قبلية تركيبية موضوعية(٥٢). لكنه لم يكمل هذا الكتاب، ربما لأنه أدرك أنه لم ينجح فى ترسيخ موضوعية الأحكام الجمالية. لكنه قدم لنا مخططا للنظرية التى كان يعدها فى سلسلة من الخطابات إلى صديقه كرستيان جوتفريت كورنر Christian Gottfried Körner بين ٢٣ يناير و ٢٨ فبراير من عام ١٧٩٣ نشرت بعد موته ويشار إليها الآن فى العادة باسم **خطابات كالياس**. وكان يأمل أن يطور تصورًا حسيا وموضوعيا للجمال، يشمل مكونات عقلانية وتجريبية على السواء، ويقدم لنا مبادئ موضوعية للذوق. ويرى شيلر أن الأحكام الجمالية تنتمى لمجال العقل العملى، وليس مجال العقل النظرى. لكنها تختلف عن الأحكام الأخلاقية التى تنتمى لمجال العقل العملى فقط، حيث إن الأشياء الجميلة، برغم انبعاثها من مجال العقل وبالتالى مجال الحرية، توجد فى مجال الطبيعة. ومن هنا يصف شيلر الجمال فى عبارة شهيرة بأنه "حرية فى الظاهر"(٥٣).

ولكى نعرّف الجمال لابد من إظهار أن الجمال لا يحدده العقل وحده، مثل الأخلاق، بل تحدده الطبيعة أيضًا، لذلك يتطلب تعريفه مبادئ تجريبية أيضًا. وتوجد هذه المبادئ فيما أسماه شيلر "الشكل الفنى" Technical Form للشيء؛ على سبيل المثال، الحجم المعين والمظهر الرشيق مناسبان بالضرورة لشجرة الذات إذا كان علينا أن نصفها بالجمال. لكن هناك ملمحًا آخر ضروريًا بالمثل، وهو "التشريع الذاتى(٥٤)"(٥٥) Heautonomy للشيء، أى

(٥٢) Hans Reiss (ed.), *Kant: Political Writings* (2nd enlarged edn, Cambridge, 1991) and Patrick Riley, *Kant's Political Philosophy* (Totowa, NJ, 1983).

(٥٣) Cf. Aus Goethes Brieftasche (1776). P.22

(٥٤) التشريع الذاتى ترجمة لمصطلح heautonomy وكما هو واضح يوحى بالاستقلال الذاتى، إلا أنه استقلال من نوع خاص ومتعلق بالحكم. فلقد كان المصطلح يستخدم عند كانط للدلالة على العملية التى يقوم بها الحكم بفرض القانون على نفسه، وليس على الطبيعة التى يتعرض لها، حتى يسترشد به فى تأمله فى الطبيعة، وهذا القانون ليس مفروضًا على الطبيعة أو مستمدًا منها بناء على الملاحظة. ويقصد به هنا القواعد التى يفرضها الشيء الذى بصدد الحكم عليه بالجمال أم لا على نفسه، وهى مستمدة من الشكل الخارجى الذى يعكس الداخل ويكون بمثابة تشريع لجمالياته الخاصة أو الذاتية، وهذه فى الغالب فكرة شيلر، لأن كانط يؤمن بأن جوهر الشيء أو عينه noumenon لا سبيل للعقل إلى معرفته كما رأينا (المترجم).

تقديره لمصيره الذى يتكشف للحدس، ولا يمكن أن نصف شيئًا بالجمال إلا إذا كان شكله الخارجى يحدد وجوده الداخلى، بالتالى يحدد قواعده الخاصة. ويصر شيلر إصرارًا قويا – وهنا يقترب جدًا من كانت – على أن الجمال يتوقف على الشكل، إلا أنه، بخلاف كانط، يعتقد أنه من الممكن تحديد شكل شيء جميل. فيزعم، على سبيل المثال، أن قصيدة ما جميلة إذا كان كل جزء من أجزائها، كل بيت، وكل قافية، يبدو مستقلا وضروريًا، ومع ذلك ينتمى للكل. فلابد أن يبدو لنا العمل جميلا دون اعتبار منا لفكرته. والجمال هو الطبيعة التى صارت فنا، هو فن مثل الطبيعة.

أدرج شيلر مادة أطروحة كالياس التى خطط لها فى أطروحته الكبرى عن التعليم الجمالى للإنسان، فى سلسلة من الخطابات ***Über die asthetische Erziehung des Menschen in einer Reiche von Briefen*** (التى يشار إليها بوجه عام باسم الخطابات الجمالية) (١٧٩٥). ففى هذا العمل، تجاوز الحدود المعتادة لعلم الجمال كثيرًا، ذلك لأنه لم يسع فقط إلى إثبات الاستقلال الذاتى للفن وعلم الجمال من خلال وسائل فلسفية، بل سعى أيضًا إلى تعريف دور الفنان فى العالم الحديث وإظهار كيف أن الفن والتجربة الجمالية قادران على علاج الانقسام الداخلى للإنسان والشقاق الاجتماعى. والخطابات الجمالية عمل طموح ومعقد، ويتكون القدر الأعظم من مناقشاته من تحليل ثقافى واجتماعى يقع خارج نطاق هذه المقالة. ويكفى أن نقول إن شيلر كان يعتقد أن التجربة الجمالية وحدها قادرة على تعزيز التناغم الاجتماعى والاستقرار السياسى. علاوة على أنه كان مقتنعًا بأن تصور كانط للأخلاق والسياسة تصور غير كاف. ولا يمكن أن يكون نداء الواجب، فى الحياة العامة والحياة الخاصة على السواء، فعالاً إلا إذا صادف استعدادًا فطريًا inclination، أى لابد أن تكون الأخلاق والطبيعة شيئًا واحدًا.

إن فكرة شيلر القائلة بأن الحياة البشرية تتميز بتضاد antagonism دافعين *Triebe* فى صراع دائم فكرة أكثر ملاءمة لعلم الجمال بمعناه الأصلى المميز. ويطلق عليهما شيلر الذى يرى الحياة فى العادة فى شكل نقائض antitheses "الدافع الحسى" sensuous drive الذى ينبع من طبيعة الإنسان الجسدية، و"الدافع الشكلى" formal drive الذى ينبع من طبيعته العاقلة. وهذان الدافعان فى صراع مستمر، ولا يمكن أن يوحدهما إلا دافع ثالث، وهو

---

(٥٥) Cf. *Zum Shakespeares-Tag* (1771). P.226

"دافع اللعب" play-drive ، وذلك بالتغلب عليهما في نفس الوقت. وهذا الدافع يضفى الشكل على المادة، والمادة على الشكل، وبالتالى يخلق الجمال؛ وهو يجد لذة فى المظهر الذى يمكن أن يسود فيه الشكل الحى Gestalt. والمظهر الجميل ليس مجرد وهم متخيل imaginary fiction، فهو له واقع مستقل ذاتيا خاص به، وهو ليس مجرد مادة أو حس، أو ذهن أو شكل. ودافع اللعب يولد التجربة الجمالية، أو يولد حالة جمالية لا تؤثر فى هذا الجزء أو ذاك من شخصيتنا، بل تؤثر فى "الإنسان ككل". ويوصل إلينا الإحساس بأننا "شخص كلى". "لن يفعل المرء شيئًا بالجمال سوى أن يلعب به، ولن يلعب إلا بالجمال"[٥٦]. وعندما يبدع الفنان شيئًا جميلاً، يفرض إرادته على المادة دون أن يبتعد عن عالم الحواس؛ ولكى يقوم بذلك، لابد أن يبعد نفسه عن عصره، على الرغم من أن هذا الإبعاد لا يتضمن كونه لا مباليا لمشاكل عصره. فى الواقع، يمكن أن تكون التجربة الجمالية، كما للفنان وللفن ذاته، وظيفة مركزية ومفيدة فى المجتمع، لأن الحياة الاجتماعية بدون الإبداع الفنى لن تكون أكثر بؤسًا فحسب، بل ستكون أيضًا أقل تماسكا. ويحاول شيلر أيضًا أن يحل مشكلة العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الجمال بأن يقول بأن التجربة الجمالية تبلغ، أو تنبع من، مزج الفكر الأخلاقى والشكل الطبيعى فى كل مستقل ذاتيا.

تأثر فلهلم فون هومبولت Wilhelm von Humboldt، مثل شيلر، أيضًا بكانت وتمنى أن يطور علم الجمال عنده وذلك بتأسيس بعض المبادئ الموضوعية. وأورد هذه المبادئ فى كتابه **مقالات جمالية** ***Essais Esthétiques*** (١٧٩٩) الذى كتبه لمدام دى ستال Mme de Staël، وفى مقالته عن قصيدة جوته الملحمية **هرمان ودوروثيا** ***Hermann and Dorothea*** (١٧٩٨). يرى هومبولت أن المشكلة الأساسية التى ينبغى على الفنان حلها هى "أن يحول ما هو واقعى فى الطبيعة إلى صور"[٥٧]، ويمكنه أن يقوم بذلك بمساعدة التخيل، إلا أنه لن يستطيع القيام بذلك إلا إذا أثار تخيله تخيل المشاهد أو القارئ. ويمكن القيام بذلك بطريقة غير مباشرة فقط وذلك من خلال شيء يبدعه الفنان. فالفن لديه القدرة على أن يجعل التخيل منتجا وفقا للقوانين. "الفن هو القدرة على تمثيل الطبيعة من خلال التخيل فقط، الذى

(٥٦) Cf. his letter to Prince Friedrich Christian of Schleswig-Augustenburg, 9 February 1793 pp.247ff

(٥٧) Freiheit in der Erscheinung': letter of 23 February 1793 to Christian Gottfried Körner pp.265ff

يتصرف بحرية واستقلالية"(٥٨). وتتمثل مهمته فى إضفاء الطابع المثالى على الواقع، ولكن ذلك لا يعنى أنه عقلى محض. فينبغى أن يثير تخيلنا بطريقة تجعلنا ننسى نقائض الوجود. (ربما يكون هومبولت مدينا بهذه الفكرة لكارل فيليب موريتس Karl Philipp Moritz ، وذلك لأن موريتس قال بأن العمل الفنى لابد أن يكون "شيئا مكتملا فى حد ذاته"(٥٩) يجعلنا ننسى أنفسنا). وحيث إنه ينبغى إثارة حماس الفنان حتى يتمكن من إبداع عمل فنى أصيل، ينبغى بالمثل أن يقوم العمل الفنى بتأجيج حماسنا. ولكى يقوم بذلك، لابد أن يكون الخيال قادرًا على قمع كل أشكال المعرفة.

إن العمل الفنى يثير شكلاً خاصا من أشكال اللذة التى تشمل الفكر والأحاسيس على السواء. وإذا فشل فى ذلك، لا يمكن أن يكون جميلا. فى الواقع، لا يمكننا أن نعتبره جميلا إلا إذا تم إبداعه وفقا للقواعد التى تحدد كل فن أصيل. ويضع هومبولت هذه القوانين بالنسبة للقصيدة الملحمية، إلا أنه يوحى أيضًا بأنها ذات صحة عامة. والعمل الفنى الجميل لابد أن يمتلك، أولا، أعلى درجة ممكنة من الحسية؛ ثانيا، التماسك؛ ثالثا، الوحدة، حتى تشكل أجزاؤه مع بعضها البعض كلا متجانسا؛ رابعا، التوازن، حتى تمكن رؤية العمل رؤية محايدة وكى لا تشتت المادة انتباهنا؛ خامسا، يجب أن يمتلك كلية totality ويقصد بها هومبولت أننا لا ينبغى أن يجذبنا جزء محدد من العمل، بل لابد أن نشعر أننا أحرار فى أن نشاهده ككل؛ وأخيرًا، لا ينبغى أن يتعارض العمل الفنى مع ما أسماه قوانين التخيل، ذلك لأن التخيل وحده هو القادر على تحريرنا من قيود الوجود الطبيعى ومن الاعتماد على ظواهر الطبيعة(٦٠). والعمل الفنى يخلق الإيهام illusion، وهو مظهر أكثر دواما من منتجات الطبيعة. والعمل الفنى الذى يتم إبداعه بهذه الطريقة ليس به أى شىء فائض: فى الواقع، تبدو كل أجزائه ضرورية. فهو كما هو، بل وكما هو كلية. وهو لا يمثل فكرة، بل الفكرة متأصلة فى الشكل ولا يمكن فصلها عنه. وهو يلطف عواطفنا، ويثير الرغبة، ويسمح لنا بالاستمتاع بالحماس الخالص، ويرجعنا إلى أنفسنا. ونحن نميز عمل العبقرى لأن تخيلنا يتغلب على نفسنا الكلية. ويمكنه أن يقوم بذلك لأن العبقرى تبع ميله الخاص اتباعا كاملا ومستقلا، وحوّل تمثيل الطبيعة إلى شىء

---

(٥٨) Technik'; letter of 23 February 1793 to Körner pp.268f.

(٥٩) Heautonomie'; letter of 23 February 1793 to Körner p.274.

(٦٠) Schiller, *Über die ästhetsche Erziehung*, ed. Wilkinson and Willoughby, 15th lettet pp.106f

جميل دون أن يقصد القيام بذلك واعيا. ويطبق هومبولت هذه الأفكار على مناقشته لقصيدة **هرمان ودوروثيا**، وهى ملحمة شعرية ذات طابع كلاسى لجوته، وهى أفكار ملائمة لهذه القصيدة فعلا. ولكن موضوع الخلاف يتمثل فيما إذا كانت هذه الأفكار يمكن تطبيقها أيضًا على أنواع مختلفة أو أساليب مختلفة من أساليب الكتابة.

لم يكن علم الجمال فى ألمانيا خلال النصف الثانى من القرن الثامن عشر مجرد علم أكاديمى مقصورًا على قاعات المحاضرات والدوريات المتخصصة، بل كان موضوعًا يشغل أذهان أبرز الكتاب والشعراء: جوته وشيلر، ليسنج وهيردر. وما كانوا ليكتبوا عن علم الجمال إلا إذا كان مهما بالنسبة لهم. فلقد دافع علم الجمال عن إنجازهم التخيلى بوسائل فلسفية، إذ إنهم فى العالم المتغير الذى كانوا يعيشون فيه كانوا يبتغون التفاهم مع طبيعة أفعالهم ومنزلتها. ومن المؤكد أن هذا الاهتمام كان جزءًا من علمنة الحياة فى العالم الغربى التى استجمعت قواها، حيث سعى العلماء والفلاسفة لأن يحرروا أنفسهم من وصاية علم اللاهوت. كما رغب الشعراء والكتاب والفنانون فى ألا يقيدهم قيد خارجى مرة أخرى. وقد دعم إيمانهم بقوة العبقرية ووظيفتها اقتناعهم بأنه يجب تقييم الفن والأدب دون الرجوع إلى معايير خارجية. علاوة على أن الأدب التخيلى كان يحل بالتدريج محل الكتابات المتعلقة بالدين باعتباره مادة القراءة المفضلة. وبما أنه وجب تمييز الطيب عن الخبيث، بدا ملحًا بشكل متزايد تأسيس مبادئ سليمة للنقد الأدبى ليست فى حاجة لأن يتم تسويغها بالإحالة إلى المرجعيات الرواسى established authorities أو إلى علم اللاهوت أو علم الأخلاق أو السياسة. وفى هذا الجانب، أسهم علم الجمال أيضًا فى تعزيز النقد الأدبى. فمنحت قوته الفلسفية الثقة للنقاد، حيث إنه جعل النقد يبدو عملاً جادًا ومحترمًا. ولا عجب فى أن كبار الكتاب والشعراء انشغلوا بالنقد الأدبى، وكان نقدهم، الذى كان بارعًا جدًا، متأثرًا بدوره تأثرًا كبيرًا برؤاهم لعلم الجمال.

وعندما سعى هؤلاء الرواد فى علم الجمال الفلسفى أن يؤسسوا استقلال الفن والأدب، النقد وعلم الجمال، شعروا بوجوب تعريف العلاقة بين علم الأخلاق وعلم الجمال من جديد. وقد اكتسب عصر التنوير الألمانى Aufklärung نزعة أخلاقية قوية تخللت أدبه أيضًا. (فحتى ليسنج كان مازال يتوقع من التراجيديا أن تكون ذات وظيفة أخلاقية، فكان يرى أن مصطلح التطهير Catharsis فى كتاب فن الشعر لأرسطو لا يعنى "التكفير عن الذنب" purging، بل يعنى تنقية purifying انفعالى الخوف والشفقة). وأحدث اقتناع شافتسبيرى وهتشسون Hutcheson بالتماثل الوثيق بين الجميل والصالح (راجع الفصل ٢٧ والقسم

الأول من الفصل الحالى) أثرًا كبيرًا فى الكتاب الألمان. كما أن حجة بومجارتن القائلة بأن الجمال له مكانة تكافئ مكانة الحقيقة العلمية والأخلاق رددت صدى هذا الاقتناع ودعمته. وعلى الرغم من أن هيردر وكانت، وجوته وشيلر، أصروا على استقلال الفن والحكم الجمالى، فقد ادعوا أن علم الأخلاق جزء لا يتجزأ من علم الجمال، لكنهم لم يحددوا هذا الجزء. وراجت حجتهم. لذلك فإن ترسيخ أولوية الحكم الجمالى المستقل ذاتيا ملمح محورى من ملامح علم الجمال الكلاسى الألمانى ويمثل تقدمًا فكريا أصيلا لابد من الدفاع عنه، حتى فى الوقت الحاضر، أمام أولئك الذين يسعون، لأسباب أيديولوجية، أن يقيموا الأدب والفن بالاستناد إلى معايير أخلاقية أو سياسية فى المقام الأول.

ينبغى علينا أن ننظر إلى صعود علم الجمال فى سياقه الاجتماعى أيضًا. ففى القرن الثامن عشر، غلب الذوق الفرنسى على معظم الدوائر الألمانية، وبناء على ذلك، كان علم الجمال الجديد فى ألمانيا اهتمام الطبقة الوسطى فى المقام الأول. فلم يروج له فى البداية الحكام أو رجال البلاط أو الأرستقراطيون، بل روج له أساتذة الجامعة. ولا عجب فى ذلك لأن عصر التنوير الألمانى كان ذا نبرة وطابع جامعى أكثر بكثير من نظيريه الإنجليزى والفرنسى. وبخلاف جامعات إنجلترا وفرنسا، لعبت بعض الجامعات الألمانية على الأقل دورًا مهمًا فى الحياة الأدبية طوال القرن الثامن عشر. من الثابت أن الجامعات الألمانية لم تتفوق على الجامعات الإنجليزية والفرنسية إلا قليلا. ومع ذلك كان هناك العديد من هذه الجامعات التى كانت متناثرة فى مقاطعات الإمبراطورية العديدة، الأمر الذى زاد من حركة أساتذة الجامعة وحريتهم الأكاديمية؛ هذا بالإضافة إلى أن بعض الامتيازات الخاصة سهلت تملص أساتذة الجامعة من الرقابة تسهيلا نسبيا. فلم يكن الأمر القضائى لأى أمير ملزمًا خارج مقاطعته. وكان الكتّاب والفنانون أكثر عرضة لأن يحيطوا علمًا بالمطبوعات الأكاديمية، خاصة لأنه لم يكن هناك إلا قلة قليلة من الأدباء الذين حظوا باهتمام الجمهور، بالمقارنة بإنجلترا وفرنسا. على سبيل المثال، الإصلاحات الكبرى فى اللغة الألمانية والمسرح الألمانى ابتدأها أستاذ ألمانى بجامعة لايبتسيج Leipzig هو يوهان كريستوف جوتشد Johann Christoph Gottsched (راجع الفصلين السادس، والثالث والعشرين أعلاه). فوضعت إصلاحات جوتشد أسس المسرح الألمانى الكلاسى وأدت إلى حركة المسرح القومى، وهى رمز التطلعات الثقافية الألمانية؛ (ونظرًا لأن الإمبراطورية الرومانية المقدسة لم تكن دولة موحدة، صارت الثقافة بؤرة التطلعات القومية قبل ظهور الحاجة إلى دولة موحدة سياسيا بفترة طويلة). لذلك كانت مناقشة الفن والأدب ذات أهمية معاصرة كبيرة لائقة فى ذلك الوقت. وعلى أية حال، لم تكن هناك إلا فرصة ضئيلة أمام أى شخص – باستثناء أولئك

الذين كانوا يكتبون عن القانون الدستورى أو الإدارى – للاشتراك فى الجدل السياسى العام قبل الثورة الفرنسية، ولذلك تم تكريس القدر الأعظم من الطاقة الفكرية لتنمية الحياة الذهنية inner life. وبالتالى تمكن علم الجمال من أن يصير قضية محورية فى الحياة الفكرية الألمانية فى القرن الثامن عشر على نحو سريع. كما أن مناصرة أساتذة الجامعة المشهورين، مثل بومجارتن وماير وكانت، للعلم الجديد قد دعم الاعتقاد بأن الفنون كانت ذات أهمية بالنسبة لهم. وهكذا، وضع الفلاسفة والكتّاب الألمان الأسس الفلسفية لتلك الدراسة المتخصصة السابقة للأدب والفنون الجميلة التى صارت، بعد أن استوعبت تراث الشعرية والبلاغة، ذات طابع أكاديمى فى الجامعات الألمانية فى القرن الثامن عشر، وهى الآن عالية الشأن فى جامعات العالم أجمع، فلقد ازدهرت منذ ذلك الحين.

وبرغم مكانة ديدرو وتأثيره، كان تأسيس علم الجمال كعلم فلسفى إنجازًا فى الأساس. بالطبع ظهرت التأملات فى الفن خارج ألمانيا أيضًا. فعلى سبيل المثال، بعض الأفكار ذات الطابع الكلاسى التى عبر عنها فنكلمان وأتباعه تماثل الأفكار التى طرحها السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds فى إنجلترا فى كتابة محاضرات ***Discourses*** (١٧٦٩ – ١٧٩٠). ويرى رينولدز أن الفنان لابد أن يقوّم الطبيعة، بل يضفى عليها الطابع المثالى. وتتمثل مهمة الفن فى "أن يقدح التخيل"[٦١]. وتقتضى قوانين الفن أن تتبع الأجزاء الكل. وينبغى على الفنان أن يراعى مبادئ التنوع والجدة والتباين، ولكن فى حدود معينة فقط، لأنه إذا اشتط فى هذه المبادئ، فإنها ستشوه اللذة، بل قد تحول دونها. لكن رينولدز يكتب فى المقام الأول من وجهة نظر الفنان الممارس، وملاحظاته النظرية ملاحظات عابرة، علاوة على أنه لا يستعمل كلمة "جمالى". فمن المعهود أن مصطلح "علم الجمال" لم يتأصل فى اللغة الإنجليزية إلا بعد فترة طويلة" [٦٢] [من الوقت الذى كتب فيه رينولدز ذلك]، وهى أطول بكثير مما فى فرنسا، على سبيل المثال، فيبدو أن هذا المصطلح قد تم إدخاله فرنسا بالفعل فى عام ١٧٥٣، وسلك طريقه – ربما باقتراح من ى. ج. سولتسر J. G. Sulzer – إلى الملحق الذى طبع فى عام ١٧٧١ لـ دائرة المعارف الفرنسية[٦٣] ***Encyclopédie***. ومضت بعض العقود الأخرى قبل أن يتم قبول الكلمة قبولاً كاملاً باعتبارها مفردة فكرية

---

(٦١) Essais esthétique (Selbstanzeige über Hermann und Dorothea) (GS. III).

(٦٢) GS. III

(٦٣) Moritz. *Schriften*. 1785

ولغوية إنجليزية شائعة؛ وتستعمل الآن على نطاق واسع لدرجة أنه لا يعرف أصلها الحديث نسبيا إلا قلة من الناس.

وهكذا، يعتبر صعود علم الجمال فصلا بارزًا من فصول التاريخ الفكرى بدأ على صفحات رسالة ماجستير مجهولة كتبها طالب فلسفة شاب فى عام ١٧٣٥ فى جامعة هاله Halle وأدت، فى خلال قرن أو قرابة قرن، إلى الاستعمال العام لمصطلح "علم الجمال" فى كل أنحاء العالم الغربى، وأدت أيضًا إلى طريقة مختلفة فى التفكير فى الفنون.

الفصل التاسع والعشرون

الأدب والفنون الأخرى

بقلم : ديفيد مارشال ودين ميس

(أ) الشعر مثل التصوير

ديفيد مارشال

يذهب بيرك فى كتابه بحث فلسفى فى أصل أفكارنا عن السامى والجميل ***Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*** إلى أن أثر الكلمات "لا ينبع من تشكيل صور للأشياء العديدة التى تمثلها [الكلمات] فى الخيال"؛ ويصر على أنه "عند الفحص الدؤوب لذهنى وعند جعل الآخرين يفحصون أذهانهم، لا أجد مثل هذه الصورة تتشكل مرة واحدة فى كل عشرين مرة أقوم فيها بالفحص"؛ ويؤكد قائلاً: "فى الواقع، قلما يعتمد الشعر فى إحداث تأثيره على القدرة على إثارة صورة ملموسة، لدرجة أننى تيقنت من أنه سيفقد جزءًا كبيرًا من طاقته إذا كانت تلك [الإثارة] النتيجة الحتمية لكل وصف[1]". ولكن كما يوحى ميل بيرك للمذهب التجريبى، كان شائعا فى عام ١٧٥٧ (وهو العام الذى نشر فيه كتاب **بحث فلسفى**) الزعم بأن الكلمات، خاصة الكلمات فى الشعر، يمكن أن تمثل صورًا ، بل تقدمها. وبعد ذلك بتسع سنوات أى فى عام ١٧٦٦ عندما عكف ليسنج Lessing على توضيح آثار التصوير Painting والشعر فى كتابه **لاوكوون Laocoön** أعلن عزمه على مواجهة "الذوق الزائف" و"الأحكام الواهية" التى حولت تأكيد سيمونيديز Simomides بأن اللوحات قصائد صامتة والقصائد صور ناطقة إلى مجموعة من القواعد للفنانين والنقاد[2].

سعى كل من ليسنج وبيرك لأن يفندا الجوانب المختلفة من التراث المعروف باسم "الشعر مثل التصوير" ut pictura poesis وهى الكلمات التى انتزعت من سياقها فى كتاب **فن الشعر** لهوراس لتمثل الاعتقاد بأن الشعر والتصوير متماثلان أو لابد أن يكونا كذلك[3]. وفى النهاية ستؤدى الحجج التى شككت فى قدرة الوصف على إنتاج صور وفى أوجه الشبه بين الشعر والتصوير إلى تقويض هذا التراث؛ ولكن بيرك وليسنج كانا يستجيبان لآراء صارت واسعة الانتشار مع حلول النصف الثانى من القرن الثامن عشر. وإذا كان القرن الثامن عشر شهد أفول مبدأ الشعر مثل التصوير، فإنه قد شهد فى بدايته نهضة هذا المبدأ. عندما اختار الأب ديبو Abbé

(١) *Burke, Enquiry, pp. 167,170*

(٢) *Lessing, Laocoön, p.5; Laokoon, IX, p.5*

(٣) *Horace, Ars Poetica, v. 361. The Trerm "poetry" in eighteenth-century comparisons generally was used in the way we would use "literature" it could refer to dramatic as well as epic poetry, as well as lyric modes. I Talso gradually encompassed the novel, although most treatises on aesthetics did not find it decorous to discuss novels.*

Du Bos الكلمات "الشعر مثل التصوير" اقتباسًا استهلاليًا لكتابه القيم تأملات نقدية فى الشعر والتصوير *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* الذى نشر فى عام ١٧١٩، ولخص واستبق قدرًا كبيرًا من كتابات القرن الثامن عشر عن الفن. وبحلول عام ١٧٤٦ كان بإمكان الأب باتيه Abbé Batteux أن يشير فى كتابه الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد *Les Beaux-Arts reduits à un même principe* إلى أنه بعدما كتب فصلا عن الشعر، ليس فى حاجة لأن يكتب فصلا عن التصوير، ويضيف أنه يكفى أن نعيد قراءة فصله الأول ونحل كلمة التصوير محل كلمة الشعر(٤).

نظرًا لأن مبدأ الشعر مثل التصوير يمثل الفكرة القائلة بأن أعمال الأدب وأعمال التصوير متماثلة أو لابد أن تكون كذلك، فإنه يتداخل مع العديد من التقاليد المتعلقة به، وأهمها التقليد الذى يرى فى الأدب والتصوير "أخوة الفنون"(٥) sister arts. استمد مشروع عصر النهضة المتمثل فى إيجاد أوجه شبه بين الفنون البصرية والفنون القولية(٦) طاقة جديدة فى القرن الثامن عشر من رغبة عصر التنوير فى اكتشاف مبادئ عامة. فى عصر النهضة، شجعت المحاولة الإنسانية لرفع التصوير إلى مرتبة الفنون السبعة libera arts على عقد مقارنات بين الفنون القولية والفنون البصرية(٧). وفى القرن الثامن عشر، أسهم رواج وانتشار وإعادة إنتاج لوحات التصوير من خلال الطبع والنقوش فى أن يحتل التصوير مكانة رفيعة فى تأكيد الخصائص التصويرية pictorial characteristics التى يمكن للنصوص الأدبية أن تصبو إليها بل يجب عليها أن تفعل ذلك. عقدت الأوصاف الأدبية التى استلهمت مبدأ الشعر مثل التصوير العزم على منافسة لوحات التصوير، متبعة فى ذلك تقاليد الشعر التصويرى ekphrastic poetry (حيث تحاول القصائد أن تكون لسان حال عمل من أعمال الفن التصويرى)(٨) والمفاضلات فى عصر النهضة Renaissance Paragoni أو المباريات بين الفنون.

ومع ذلك كان هناك شك وخلاف حول المكان اللائق للأدب والتصوير فى هرمية الفنون. كان كل من التصوير والشعر يمتلك قوى وخصائص وآثارًا يفتقدها الآخر، واشتكى

---

(٤) *Batteux, Les Beaux-Arts réduits à un même principe, p. 247.*

(٥) *See Hagstrum, The Sister Arts.*

(٦) *See Howard, "Ut pictura posits", pp. 43-71. see also Hagstrum, the sister Arts, pp. 57 -92; and Bender, Spenser and Literary Pictorialism.*

(٧) *See Bender, Spenser and Literary Pictorialism, p. 10; and Lee, Ut Pictura Poesis, pp. 201-2.*

(٨) *See Hagstrum, The Sister Arts, p. 18n. See also Hollander, "The poetics of ekphrasis", pp. 209-19.*

ليستنج من أن الرغبة فى إيجاد أوجه شبه بين الفنون وما نجم عنها من خلط بينها خلقت "هوسًا بالمجاز" mania for allegory فى التصوير، و"هوسًا بالوصف" mania for description فى الشعر[٩]. ولكن كان مبدأ الشعر مثل التصوير أكثر تأثيرًا فيما يتعلق بكونه دعوة للأدب لكى يلعب نفس الدور الذى يلعبه التصوير، وذلك من خلال تقديم صور ولوحات tableaux للقارئ أو المستمع. يقول ديبو فى هذا الشأن: "لابد أن نعتقد أننا نرى عندما نستمع إلى قصيدة؛ فيقول هوراس إن الشعر مثل التصوير"[١٠]. وعلى الرغم من مطالب بعض الكتاب أمثال ديبو برفض القواعد والمبادئ المسبقة، فإن مثل هذه التصريحات انتقلت بسهولة من الروايات الوصفية للفن إلى الروايات الفرضية prescriptive له. وعلى الرغم من أن هذا التراث لا يعد مدرسة شكلية أو مذهبا شكليا بقدر ما هو مجموعة من المعتقدات والرغبات عن التجربة الجمالية، فإن التراث المتمثل فى شعار الشعر مثل التصوير تجاوز البحث عن أوجه الشبه بين الفنون إلى المطالبة بأنه لابد للشعر أن يحاكى التصوير.

بالطبع لم يدع استخدام هوراس الأصلى للكلمات "الشعر مثل التصوير" إلى المدرسة الفكرية التى ارتبطت بهذه العبارة فيما بعد. فلقد كان هوراس يناقش المسرح فى كتابه **فن الشعر**، وقال: "لا يثار الذهن بما يصل إليه عن طريق الأذن بقدر ما يثار بما يُمثل أمام الأعين موضع الثقة، وما يراه المشاهد بنفسه"؛ ولكن "الشعر مثل التصوير" ترد فى سياق غير ضار لا يتعلق بالمقارنة بين الفنون القولية والفنون البصرية[١١]. يلاحظ جان هجستروم Jean Hagstrum أن الطبعات التى نشرت فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر من كتاب **فن الشعر** لهوراس رقمت عبارة هوراس بطريقتين مختلفتين: "كما يكون التصوير يكون الشعر" ut pictura poesis erit بدلاً من "يحدث أحيانًا أن يكون الشعر مثل التصوير"[١٢] ut pictura poesis: erit quae. يبدأ كتاب دى فرنوا Du Fresnoy المؤثر الذى نشر لأول مرة فى عام ١٦٦٧ بعنوان **فن التصوير** ***De Arte Graphica*** بالكلمات التالية: "كما تكون الصورة تكون القصيدة، بالمثل فليكن التصوير مماثلاً للشعر"[١٣] ut pictura poesis erit; similisque poesi/sit pictura، محولاً مقارنة هوراس العضوية إلى تصريح منهجى. ونشرت الترجمة الإنجليزية المهمة لكتاب **فن التصوير** وعلى صفحة عنوانها العبارة "كما

(٩) *Lessing, Laocoon, p. 5.*
(١٠) *Du bos, Béflexions Critiques, I, pp. 278, 273, 274-5.*
(١١) *Horace, Ars Poetica, VV. 180-2, 361.*
(١٢) *Hagstrum, The Sister Arts.*
(١٣) *Du Fresnoy, The Art of Painting, p. 2; Hagstrum, The Sister Arts.*

يكون التصوير يكون الشعر" (قبل كتاب ديبو بأربعة عشر عاما)[١٤]. كان الناقد الفرنسى شارل ألفونس دى فرنوا Charles Alphonse du Fresnoy قد كتب كتابه **فن التصوير** باللغة اللاتينية فى عام ١٦٣٧، ونشر باللغة الفرنسية فى عام ١٦٦٧ مع هوامش بقلم روجيه دو بيل Roger de Pile. ونشر درايدن أول ترجمة إنجليزية له فى عام ١٦٩٥ بالإضافة إلى شروح دو بيل، وتلا ذلك ترجمات أخرى فى القرن الثامن عشر بما فيها الترجمة الشعرية التى نظمها ديفو فى عام ١٧٢٠، والترجمة التى قام بها السير يشوع رينولدز فى عام ١٧٨٣ وذيلها بحواشى وتعليقات[١٥]. ليست تصريحات دى فرنوا الموجزة فى العادة مقارنة مفصلة بين الفنون بقدر ما هى سلسلة من الملاحظات. ويؤكد العمل على الفكرة العامة لأوجه الشبه بين الفنون بينما يميز بين مجالات خاصة من السمو والدونية، خاصة فى ترجمة درايدن (التى تغير المفتتح "كما تكون الصورة تكون القصيدة .."[١٦] إلى عبارة أقل منهجية "التصوير والشعر أخوان").

يبدأ النص هكذا: "التصوير والشعر أخوان متشابهان فى كل شيء لدرجة أن كلاً منهما يقرض الآخر اسمه ومكانته. أحدهما يطلق عليه اسم الشعر الصامت، والآخر اسم الصورة الناطقة". لكن يبدو أنهما فى غاية التشابه فى أهدافهما ومعاييرهما الأساسية : "لم يقل الشعراء أى شيء فقط إلا ما اعتقدوا أنه سيمتع الآذان. وكان دأب الرسامين دومًا أن يمتعوا الأعين . باختصار، تلك الأشياء التى اعتبرها الشعراء غير جديرة بأقلامهم اعتبرها الرسامون غير جديرة بقلم الرسم"[١٧]. واستشهد دى فرنوا فى حواشيه المفسرة بترتوليان Tertullian وشيشرون ليؤكد العلاقة والارتباط والتشابه السلالى بين الفنون، لكنه يؤكد مفهوم المحاكاة: "كلاهما يهدف إلى نفس الغاية، ألا وهى المحاكاة. كلاهما يثير عواطفنا، ونسمح لأنفسنا عن طيب خاطر أن يخدعنا كل منهما؛ أعيننا وأنفسنا معلقة بهما لدرجة أننا على استعداد لأن نقنع أنفسنا بأن الأجسام المرسومة تتنفس وأن الاختلاقات حقائق"[١٨]. فى القرن الثامن عشر كان الاهتمام التقليدى بالمحاكاة يعنى باطراد طلب المزيد من محاكاة الواقع verisimilitude التى كان يتم التعبير عنها من خلال آثار العمل الفنى: قدرة الفن لا على هز مشاعر القراء أو المشاهدين فحسب بل كذلك على إجبارهم على التصديق.

---

(١٤) *Hagstrum, The Sister Arts*
(١٥) *Hagstrums, The Sister Arts*
(١٦) *Hagstrums, The Sister Arts*
(١٧) *The Art of Painting*
(١٨) *The Art of Painting*

قدم درايدن لكتاب فن التصوير بمقالة عنوانها الشبه بين الشعر والتصوير (ويصفها سينتسبيرى بأنها "أول كتابة يخطها أديب إنجليزى متميز جدًا عن موضوع فن التصوير")[١٩]. إن أوجه الشبه الفعلية بين الفنون التى يؤكدها درايدن أوجه عامة نوعًا ما. تؤكد المقالة على قضايا الموضوع واللياقة والملاءمة وخاصة المحاكاة. "محاكاة الطبيعة جيدًا فى أى موضوع كان هى الكمال فى كلا الفنين، وأفضل صورة وأفضل قصيدة هى تلك التى تكون أكثر تشبهًا بالطبيعة". فيما عدا هذه الأهداف العامة، يعتمد درايدن على سلسلة من التحـويلات أو حتـى التراسلات بين الفنين: على سبيل المثال، يقول: "إن رسم مخطط عام للصورة أو نموذج أكمل لها يمثل فى لغة الشعراء كتابة خلفية المشهد المسرحى scenery فى مسرحية" أو "التعبيـر وكل ما يخص الكلمات فى القصيدة مثل التلوين فى الصورة"[٢٠].

بينما تشترك النظريات والاهتمامات الجمالية التى تنضم تحت لواء "الـشعر مثـل التصوير" فى الاهتمام الأساسى بمقارنة فنى الأدب والتصوير، تؤدى قـضية أوجـه الـشبه بالمنظرين إلى القيام بتمييزات دقيقة بين الوسائط media والآثار والموضوعات؛ وفى العادة تصنع هرمية تظهر تفوق فن على آخر، على الأقل فى جوانب محددة. وفـى مجـال النقـد الأدبى ونظرية الجمال فى القرن الثامن عشر، اشتمل "الشعر مثل التصوير" بوجه عام علـى تفضيل حاسة البصر التى افترضت أن الفنون البصرية هى المثل الأعلى. يقول ديبو: "البصر له سطوة على النفس أكبر من الحواس الأخرى". "يمكننا أن نقول إذا تحدثنا بلغة مجازيـة إن العين أقرب للنفس من الأذن"[٢١]. يعلن باتيه Batteux أن "الإنسان يولد مشاهدًا"، كما يؤكـد أيضًا أولوية البصر: "من بين كل حواسنا، لا توجد حاسة أكثر حيوية وتزودنا بأكبر قدر من الأفكار سوى حاسة البصر"[٢٢]. إن النظريات التى أكدت قوة الإدراك البـصرى لـم تنتـه بالضرورة إلى أن التصوير أسمى من الشعر، ولكن الأفضلية المزعومة للبصرى، على الأقل بالنسبة لتجربة القراء والمشاهدين، أدت إلى فكـرة مـضمونها أن الأدب لابـد أن يحـاكى التصوير بأن يخاطب حاسة البصر.

فى الصياغات المميزة لهذا التراث، تجاوز ديبو أوجه الشبه ليصر على أن يحـاكى الشعر التصوير. فى الواقع، يقول ديبو بأن الشعر لابد أن ينتج لوحات تصويرية، ويقول لكى يحركنا الكاتب يجب عليه أن "يضع أمام أعيننا من خلال اللوحات الأشياء التى يحدثنا عنها".

---

(١٩) *Howard*

(٢٠) *The Art of Painting, pp. xxxiv, Xlvii, li*

(٢١) *Du Bos, Réflexions critiques, I*

(٢٢) *Batteux, Traitré de la poésie dramatique, in Les Beaux-Arts.*

لابد أن تشتمل تمثيلات الشاعر "على صور تشكل لوحات فى خيالنا" . ويرى ديبو أنه "يجب أن ... يمتلىء أسلوب الشعر بصور ترسم الأشياء الموصوفة فى القصيدة رسمًا شديد الروعة لدرجة أننا لا نستطيع أن نفهمها إلا إذا امتلأ خيالنا على الدوام بلوحات تتابع الواحدة تلو الأخرى فيه ... لذلك من الواجب أن نعتقد أننا نرى عند سماعنا للأشعار: الشعر مثل التصوير، كما يقول هوراس"(٢٣). يحتوى كتاب كيمز عناصر النقد الذى نشر لأول مرة فى عام ١٧٦٢على واحدة من أوضح وأشمل صياغات اتجاه ديبو الفكرى باللغة الإنجليزية. كما يطالب كيمز الكتّاب بتقديم صور ولوحات لقرائهم، ويقول: "الكتّاب العباقرة، الذين يدركون أن العين أفضل طريق للقلب، يمثلون كل شيء كما لو كان يحدث أمام أعيننا، ويحولنا من قراء أو سامعين إلى مشاهدين"؛ ويضيف كيمز قائلاً: "الوصف الدقيق المتدفق حيوية ... يثير فى داخلى أفكارًا لا تقل تميزًا عما لو كنت شاهد عيان: يتم تحويلى بلا وعى إلى مشاهد؛ ويتكون لدى انطباع بأن كل حادثة تحدث أمامى". ليس القارئ مثل المشاهد فحسب؛ فكيمز يصوره على أنه مشاهد ذو حاسة بصر حادة جدًا .

يقول كيمز إن "قوة اللغة تكمن فى إثارة صور بالغة حد الكمال تؤدى إلى نقل القارئ كما لو كان عن طريق السحر إلى مكان الحدث المهم، وتحوله إلى مشاهد يشاهد كل ما يحدث"(٢٤). بالطبع كان مصطلح النقل(٢٥) transport مصطلحًا أساسيًا فى علم الجمال فى القرن الثامن عشر، وكان يرتبط ارتباطًا خاصًا إن لم يكن حصريًا بالسامى. يتحدث لونجينوس (فى ترجمة ولستيد الإنجليزية عام ١٧٢٤) عن "النقل العجيب للذهن" الذى من خلاله "تبدو كما لو كنا نشاهد الأشياء التى نتحدث عنها ... ونسلط الضوء على كل جوانبها أمام أولئك الذين يسمعوننا"(٢٦). ربما كان كيمز ينقل نقلاً مباشرًا عن دى بيل الذى يقول إن

---

(٢٣) *Du Bos, Réflexions critiques, I.*

(٢٤) *Kames, Elements of Criticism, II*

(٢٥) لا يعنى مصطلح transport هنا النقل المادى فحسب، بل يعنى كذلك النقل المعنوى والعاطفى والنفسى فيما يشبه الانجذاب أو النشوة، بأن ينقلك الحدث أو الشيء أو العمل من حالتك النفسية والعاطفية والوجدانية التى تكون عليها إلى حالة أسمى ، أى تطغى الحالة الجديدة على حالتك المعهودة وتخرسها ولو مؤقتا ، كما يحدث مثلا عندما تقرأ عملا ما وتتقمص شخصية ما فى هذا العمل ، فهنا تتخلص من القيود الأرضية التى تربطك بهمومك الشخصية وواقعك المعاش لتعايش واقعا مغايرا نقلك إليه العمل . باختصار ، يعنى المصطلح أيضا النشوة ويقارب هنا كلمة enthusiasm التى تعنى فى معناها الفنى "الانجذاب [الإلهى] أو "النشوة" (المترجم).

(٢٦) *Longinus, Works, p. 183*

كلاً من الشعر والتصوير "يهدفان إلى الخداع، وإذا لم ننتبه لهما، سينقلاننا بطريقة سحرية من بلدنا إلى بلد آخر"(٢٧). يؤكد كيمز نقل القراء الذين يبدون كما لو كانت قوة الصور تبعدهم.

إن سوابق مثل هذه المفاهيم للإيهام الساطع vivid illusion، خاصة إيهام البصر، لها جذور فى البلاغة والشعرية الكلاسية، خاصة فى التوصية التى مؤداها أن على الخطيب أن يتحدث بمثل هذه الصور الساطعة لدرجة تمكن مستمعيه من رؤية الأشياء التى يصفها، وهو ما عرف فيما بعد باسم المحاكاة الحيوية لجزئيات الطبيعة enargeia. يعلن أرسطو فى كتابه **الخطابة** أن الكلمات "لابد أن تعد المشهد أمام أعيننا"؛ ويثنى على "التعبيرات التى تجسد الأشياء أمام أعيننا"(٢٨). كما ينصح أرسطو فى كتابه **فن الشعر** الشاعر بأن "يضع المشاهد الفعلية أمام أعيننا بقدر الإمكان وبهذه الطريقة سيرى كل شيء بنفس السطوع الذى يراه به شاهد العيان، الأمر الذى يجعله يبدع كل ما هو مناسب"(٢٩)، ومن الواضح هنا أن عبارات أرسطو ستجد لها صدى فى العديد من عبارات القرن الثامن عشر عن مبدأ الشعر مثل التصوير، خاصة فى كتاب **عناصر النقد** لكيمز. ويرى شيشرون أن "كل استعارة، بشرط أن تكون استعارة جيدة، لها تأثير مباشر على الحواس، خاصة حاسة البصر التى تعتبر أكثر الحواس حدة". ويلفت انتباه الخطيب إلى أن "الاستعارات المستمدة من حاسة البصر أكثر وضوحًا بكثير، حيث إنها تضع فى مجال رؤيتنا الذهنية أشياء لا تلتقطها أعيننا فعلاً"(٣٠).

أدرج النقاد والمنظرون فى القرن الثامن عشر مصطلحات ومفاهيم من البلاغة والشعرية الكلاسية، وتوقعوا من الكتّاب أن يحركوا وجدان قرائهم ومستمعيهم بصور ساطعة وواضحة سهلة الفهم. ولكن بينما استخدم أرسطو أو شيشرون مصطلحات مفهومة على نطاق واسع عندما تحدثا عن الكلمات التى تجسد المشهد أمام أعين الجمهور، أو تخاطب حاسة البصر، اكتسبت مصطلحات ومفاهيم مثل الرؤية الذهنية mental vision وخاصة الصور (الذهنية) images بعد ديكارت وهوبز ولوك وبركلى معان جديدة ومركبة وحتى معان فنية. اشتكى ليسنج فى أحد هوامش **لاوكوون** قائلاً: "ما نطلق عليه اسم الصور الشعرية poestiche Gemälde كان صورًا حسية فى الذهن phantasiae عند القدماء ... وما نطلق عليه "إيهامًا" illusion، أى العنصر المخادع فى هذه الصور، أطلقوا عليه اسم المحاكاة

(٢٧) *The Principles of Painting, pp. 257-8*

(٢٨) *Aristotle, Rhetoric, III.x, pp 399, 405. On enargeia and engereia, see Hagstrum. The Sister Arts, pp. II-12. See Bender, Spenser, pp. 8-10*

(٢٩) *Poetics, XVII.,I, p. 65.*

(٣٠) *Cicero, De oratore. III, p. 127*

الحيوية للجزئيات الطبيعية enargeia". وذهب إلى أن "المباحث الحديثة عن الشعر" كان عليها أن تتبنى استعمال بلوتارك للعبارة "أحلام اليقظة" و"أسقطت كلمة "صورة" تمامًا"، ولو حدث ذلك "لما كانت الصور الحسية الذهنية الشعرية poetical phantasiae قد انحصرت بهذه السهولة فى إطار اللوحة التصويرية المادية"(٣١). فى الواقع، يصف كيمز مفهومه للحضور المثالى (الحضور المتخيل الذى يشعر به القارئ عندما يتم تحويله إلى مشاهد) بأنه "حلم يقظة"، على الرغم من أنه مازال يصر على أن: "فى السرد كما فى الوصف، ينبغى أن توصف الأشياء بدقة بالغة حتى تشكل فى ذهن القارئ صورًا واضحة مفعمة بالحيوية .. ينبغى للسرد فى القصيدة الملحمية أن ينافس الصورة فى حيوية تمثيلاتها ودقتها"(٣٢).

لقد أطلق على المقالات التى نشرها أديسون فى مجلة سبكتاتر فى عام ١٧١٢ عن مباهج الخيال وصف "البيان المعتمد باللغة الإنجليزية لمذهب المحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية". لاحظ هجستروم "الجمع بين المبدأ الجمالى القديم والنفسية العلمية الحديثة" وأوحى بأن مبدأ الشعر مثل التصوير "قام على المذهب التجريبى الإنجليزى – على نظرية المعرفة عند لوك والتقليد الجمالى المرتبط بها الذى يمتد من هوبز حتى أديسون"(٣٣). يمكن للمرء أن يخمن أن نمو نظرية المعرفة ونظريات الإدراك فى بدايات القرن الثامن عشر أسهم فى إحياء؛ أو على الأقل بعث القوة والحيوية من جديد فى النظريات الجمالية الخاصة بأهمية الصور فى الأعمال الأدبية. ليست العلاقة بين الأبحاث الفلسفية والعلمية الوليدة فى ذلك العصر والمساندات المعاصرة "لمبدأ الشعر مثل التصوير" علامة على التأثير بقدر ما هى علامة على الاهتمامات والمشاغل المرتبطة. ومع ذلك كانت تخمينات كُتاب مثل لوك وهيوم مهمة جدًا لنظريات الشعر مثل التصوير، على الأقل جزئيا نتيجة لمركزية مكانة الصور فى نظرية المعرفة فى عصر التنوير ونتيجة للانشغال بأفعال الخيال والمحاكاة والتمثيل.

يتحدث لوك فى كتابه مقالة خاصة بالفهم البشرى عن "الإدراك الثانوى" secondary perception عند مناقشة استبقاء الأفكار – أى "قدرتنا على أن نبعث فى أذهاننا تلك الأفكار التى اختفت بعد أن انطبعت على أذهاننا، أو بعد أن ابتعدت عن مرمى البصر"(٣٤). ويتحدث أديسون عن "المباهج الأولية للخيال التى تنبثق كلية من مثل هذه الأشياء كما كانت أمام أعيننا"، و"المباهج الثانوية للخيال التى تتدفق من أفكار الأشياء المرئية، عندما

(٣١) *Lessing, Lacoön*
(٣٢) *Kames, Elements of Criticism*
(٣٣) *Hagstrum, The sister Arts*
(٣٤) *Locke, Essay, pp. 152, 149*

لا تكون الأشياء أمام أعيننا فعلاً، ولكننا نستدعيها فى ذكرياتنا، أو تتشكل فـــى رؤى مقبولـــة للأشياء التى تعتبر إما غائبة أو مختلقة"(٣٥). والأهم من أى تراسل محـــدد للمـــصطلحات أو المقولات هو الاهتمام بالإدراك الحسى، خاصة البصر، والوتيرة المجازية التـــى يمكننـــا أن نطلق عليها اسم صور الصور الذهنية imagery of images. يهتم أديسون بمباهج الخيال التى تنبع من "الأشياء المرئية، إما عندما تكون هذه الأشياء فى مجال بصرنا فعلاً، أو عندما نستدعى أفكارها فى أذهاننا من خلال اللوحات التصويرية والتماثيـــل والأوصـــاف"، إلا أن أوصافه لهذه التجارب تقع فى مكان ما بين المباهج الأولية والمباهج الثانوية؛ ذلك لأنه يهـــتم بالصور الذهنية Images.

عندما يقارن أديسون السهولة التى نكتسب بها مباهج الخيال بمباهج الفهـــم الأكثـــر صعوبة، يقول: "يكفى أن نفتح أعيننا ليدخل المشهد. ترسم الألوان ذاتها على المخيلة fancy دون كثير اهتمام فكرى أو إعمال للذهن من قبل المُشاهد"(٣٦). ويتحدث لوك عن ذوى الذاكرة العصماء superior memory قائلاً إنهم يملكون "دومًا أمام أعينهم مشهد أعمـــالهم الـــسابقة بأكملها، حيث لا يمكن لأية فكرة طرأت على أذهانهم من قبل أن تفلت من بصرهم"؛ ويتخيل لوك أن الملائكة "وضعوا دومًا أمام أعينهم كل معرفتهم السابقة جملة واحدة كما لـــو كانـــت صورة واحدة"(٣٧). ويصف "قدرة الذهن" على "رسم" الأفكار التى كانت موجودة فـــى وقـــت مضى، أى ما يطلق عليه "تلك الصور الكامنة" dormant pictures؛ ويصف – فى سلسلة متقنة من الاستعارات عن خبو الذاكرة – كيف أنه فى الذهن "النقوش تتمحى على مر الزمن، وتبلى الصور. الصور المرسومة فى أذهاننا مرسومة بألوان خابية"(٣٨).

يبدو أن لوك يستمد فكرته عن "التحلل الدائم لكل أفكارنا" من هوبز الـــذى يـــصف الخيال بأنه "لا شيء سوى الحس المتحلل"(٣٩). إن أكثر الأشياء ملاءمة فى هذا السياق هـــى الفكرة القائلة بأننا نعرف وندرك العالم من حولنا من خلال صور فى الذهن. يقول هوبز عند تعريفه للحس فى كتابه لوياثان ***Leviathan*** إن كل فكرة "تمثيل أو مظهـــر لـــصفة مـــا أو عرض آخر لجسم خارج عنا وهو ما يطلق عليه عادة اسم موضوع object ... مـــا يبـــدو

(٣٥) *Addison, The Spectator, III, p. 537 (No. 411, Saturday, 21 June 1712). Cf. Wimsatt and Brooks, Literary Criticism, p. 255n*

(٣٦) *Addison, The Spectator, III, pp. 536-8*

(٣٧) *Locke, Essay, p. 154*

(٣٨) *Locke, Essay, pp. 150, 152*

(٣٩) *Locke, Essay, p. 151. see Hobbes, Leviathan, p. 15*

seeming أو يُتخيل fancy هو ما يسميه البشر حسًا، ويمكن بالنسبة للعين فى الضوء أو اللون المرسوم". وللخيال الفضل فى حضور صورة ذهنية لشيء ما بعد غياب هذا الشيء:

بعد أن يبعد الشيء أو تغمض العين، لا نزال نحتفظ بصورة للشيء المرئى، رغم أنها أكثر إعتاما منها عند رؤيتنا له. وتلك ما يسميها اللاتينيون الخيال imagination من الصورة الذهنية التى تشكل بصريًا ... ولكن اليونان يسمونها المُخيلة fancy التى تدل على الظهور apparence، وتلائم كل الحواس دون اقتصارها على حاسة بعينها. لذلك فإن الخيال ما هو إلا حس متحلل decaying sense، ويوجد عند البشر والعديد من الكائنات الحية الأخرى، فى المنام كما فى اليقظة.

إن الذاكرة والقدرة على دمج الصور المتذكَرة وتغييرها وبالتالى على خلق صور ذهنية جديدة مثالان على ما يطلق عليه هوبز "اختلاق الذهن"[٤٠] fiction of the mind. ويتحدث بركلى أيضًا عن "اختلاقات الذهن" وعن "الأفكار التى تطبع فى الحواس من قبل خالق الطبيعة"، ويطلق على هذه الأفكار اسم "أشياء حقيقية"، أما تلك الأفكار الأقل وضوحًا التى "تثار فى الخيال" فتسمى " "أفكارا" أو "الصور الذهنية للأشياء" images of things التى تنسخها وتمثلها الأشياء الحقيقية"[٤١].

لذلك يجب علينا – عند فهم استغلال القرن الثامن عشر لمبدأ الشعر مثل التصوير– أن ندرك أنه بالنسبة للكتّاب الذين حاولوا أن يتخيلوا أو يصفوا أو يمثلوا التجربة البصرية للأدب – أى قدرة الكلمات والنصوص على تقديم مشاهد أمام أعين القارئ – كان من الممكن وربما من الضرورى النظر إلى الأفكار المثارة فى الذهن باعتبارها صورًا ذهنية images وصورًا مادية pictures. وعلى الرغم من أن هوبز ولوك وبركلى وهيوم يحذرون قراءهم من اللغة غير الدقيقة وغير اللائقة والمجازية عند وصف نشاطات الإدراك والذهن (خاصة الذاكرة والخيال)، فهم يتحدثون دومًا عن الصور الذهنية والتمثيلات representations والنسخ والصور المادية واللوحات التصويرية وكذلك عن الصور المنطبعة فى الذهن imprinting والنقوش inscriptions والانطباعات impressions والكتابة. إن العالم الذى تتخيله وتصفه نظرية المعرفة فى القرن الثامن عشر تنقله حواسنا من خلال التذكر أو التخيل. والتذكر memory والتخيل imagination (تأمل الأشياء الغائبة أو التى لم تعد ماثلة فى الذهن أو الأشياء المختلقة المركبة من أشياء خبرناها من قبل)

(٤٠) *Hobbes, Leviathan*

(٤١) *Berkeley, Principles, Dialogues, and Philosophical Correspondence*

تجربتان بصريتان منذ البداية. فحتى قبل أن يأخذ المرء فى اعتباره بأثارالعمل الفنى وأحواله، أو فلنقل منذ اللحظة التى يفتح فيها عينيه (على الدنيا)، يكون موجودًا بالفعل فى مجال التمثيل والمحاكاة.

ليس من الصعب القول بأنه لابد على النصوص أن تقدم صورًا ذهنية وصورًا مادية للذهن إذا كنا نعتقد أن الذهن ممتلىء على نحو طبيعى بصور ذهنية وصور مادية رسمها الإدراك وطبعها فيه. يرى أحد النقاد أن "أفكارنا مرسومة فى الخيال" وأن "الصوت الواضح" هو صورة الفكر" التى تكون عندئذ "مرسومة تلقائيا فى الخيال". يمكن إعادة إنتاج الصور فى الذهن من خلال الكلمات، التى تقوم بعد ذلك برسم صور فى أذهان الآخرين؛ "التمثيل الخرجى لأى شىء من خلال وساطة الكلمات هو نفس التمثيل الذى رسم فى المخ أولاً"[٤٢]. التصورات البلاغية للمحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية enargeia (وهو تقليد فى مقارنة فنى الأدب والتصوير) وخاصة النظريات التى طالبت الأدب بأن يقدم صورًا ذهنية وصورًا مادية ولوحات تصويرية لذهن القارئ كانت شديدة التوافق مع نظرية المعرفة التى لم تمل من وصف الإدراك والخيال من خلال الاختلاقات والصور الذهنية والصور المادية واللوحات التصويرية.

تجرى هذه المناقشات الفلسفية للإدراك والتخيل تمييزًا مؤداه أن الصور الذهنية التى يولدها التخيل أوهى وأعتم وأقل وضوحًا وحيوية من الأشياء التى ندركها فعلاً عندما تكون ماثلة أمامنا. ولكن المدافعين فى القرن الثامن عشر عن "الشعر مثل التصوير"، والمحاكاة الحيوية للجزئيات الطبيعية، والوصف يؤكدون على وضوح اختلاقات الذهن. من العجيب أن تمييز أديسون بين المباهج الأولية والمباهج الثانوية للخيال ليس تمييزا هرميا. وعلى الرغم من أنه يتبع الصياغات التقليدية عندما يقول إن "الوصف يبعد عن الأشياء التى يمثلها أكثر من التصوير، ذلك لأن الصورة المادية ذات شبه حقيقى بالأصل المرسومة عنه، الأمر الذى يخلو تمامًا من الحروف والمقاطع"، فهو يرفع مكانة الصور الذهنية التى يمكن إنتاجها من خلال الكلمات عندما يصف قوة اللغة: "عندما يتم اختيار الكلمات جيدًا تكون ذات قوة عظيمة لدرجة أن الوصف يزودنا فى العادة بأفكار أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها. يجد القارئ مشهدًا مرسومًا بألوان أقوى من خلال الحياة المتدفقة فى خياله بواسطة الكلمات أكثر منه بواسطة معاينة فعلية للمشهد الذى تصفه".

(٤٢) *Tamworth Reresby, A miscellany of Ingenious Thoughts and Reflections, In Verse and Prose*

فى الواقع، عندما يستخدم أديسون المصطلحات التقليدية المتمثلة فى القوة والوضوح والحيوية يبدو أنه يقلب المقارنة التقليدية بين الصور الناتجة عن الأشياء والصور الممثلة فى الذهن: "فى هذه الحالة يبدو أن الشاعر يمسك بأفضل ما فى الطبيعة؛ فهو فى الواقع يرسم المنظر الطبيعى على غرارها، إلا أنه يضفى عليها لمسات أقوى، ويزيد من جمالها وبالتالى يبعث الحيوية فى العمل ككل لدرجة أن الصور المنبعثة من الأشياء ذاتها تبدو ضعيفة وفاترة بالمقارنة بتلك الصور المنبعثة من التعبيرات". ويوحى أديسون بأن "السبب فى ذلك يمكن أن يرجع إلى أننا عند تفحصنا لشيء ما ينطبع القدر الأعظم منه فى خيالنا كما يقع على العين؛ لكن عندما يصف الشاعر هذا الشيء يتحرر فى وصفه كما يشاء"(٤٣). وأيا كان السبب فى ذلك، يرى أديسون أن رسم الشيء الحقيقى فى الخيال يمكن ألا يكون بنفس قوة الصور المرسومة بألوان الفن. وعندما يقارن نوعين من التمثيلات أو النسخ أو اللوحات، يعزى قوة أكبر لتلك المتضمنة فى أوصاف الشاعر.

يحذرنا هيوم فى كتابه بحث فى الفهم البشرى ***Enquiry into the human understanding*** (١٧٤٨) من أن "الغريزة العمياء القوية للطبيعة" تؤدى بنا "دومًا إلى افتراض أن الصور التى تقدمها الحواس هى الأشياء الخارجية دون أن يساورنا أدنى شك فى أن هذه الصور ما هى إلا تمثيل لذلك الشيء"(٤٤). ولكن يبدو أنه يفند مقالات أديسون عندما يميز بين صور الإدراك وصور التخيل: "يمكن لهذه الملكات أن تقلد أو تنسخ إدراكات الحواس، ولكنها لا يمكن أن تصل إلى قوة الحس الأصلى وحيويته. وأقصى ما يمكننا أن نقوله عنها، حتى عندما تكون بالغة القوة، إنها تمثل الشيء بطريقة بالغة الحيوية لدرجة أننا نكاد نقول إننا نلمس هذا الشيء أو نراه" . لكن هيوم يصر قائلاً: "ما لم يتشوش الذهن من جراء مرض أو جنون، لا يمكن لها [الملكات] أن تصل إلى مثل هذه الدرجة من الحيوية التى تجعل هذه الإدراكات غير قابلة للتمييز بالمرة .لا يمكن لكل ألوان الشعر، حتى وإن كانت باهرة، أن ترسم الأشياء الطبيعية بطريقة تجعلنا نأخذ الوصف على أنه منظر طبيعى حقيقى. فأكثر الأفكار حيوية مازالت أدنى من أبلد إحساس"(٤٥). يبدو الأمر كما لو كان هيوم يحاول أن يستعيد مجموعة مبادئ معرفية من التقليد الجمالى الذى شطح كثيرًا فى تقدير قوة الصور

---

(٤٣) *Addison, The Spectator, III, pp. 559-61 (No. 416, Friday, 27 June 1712).*

(٤٤) *Hume, Enquiry, Section XII, Part I, p. 151*

(٤٥) Hume, Enquiry, Section II

الذهنية. وعلى الرغم من أن هيوم جزء من التقليد الذى اتهم باختزال العالم الحقيقى فى الصور الذهنية، فإنه يبدو أنه يقاوم المزج بين اختلاقات الفن وإدراكات الذهن وربما اختلاقاته.

على الرغم من أن هيوم يكرس نفسه للبحث فى اختلاقاتنا للعالم، فإنه يصير مرتابا عندما يتعلق الأمر بعالم القصص. إنه يسلم بقوة الخيال: "ليس هناك شيء أكثر حرية من خيال الإنسان ... فى كل أنواع القصص والرؤى، فيمكنه أن يختلق سلسلة من الأحداث لها كل مظاهر الواقع، وينسب لها زمانًا معينًا ومكانًا محددًا، ويتصورها على أنها موجودة، ويرسمها على غرار الواقع بكل ظروف تخص أية واقعة تاريخية ويصدقها بأكبر قدر من اليقين". لكنه عندما يتساءل عن الفرق "بين هذه القصة والتصديق" رغم التشابه على مستوى الصور الذهنية والتمثيلات فى الذهن التى ينتجها الإدراك والخيال، يصر على الفروق فى قوة هذه الصور الذهنية: "ما التصديق إلا تصور أكثر وضوحًا وحيوية وقوة وثباتا ورسوخًا للشيء مما يمكن أن يصل إليه الخيال بمفرده. ذلك التنوع فى المصطلحات الذى يمكن أن يبدو فلسفيًا للغاية، لا يهدف إلا إلى التعبير عن ذلك الفعل الذهنى الذى يجعل الوقائع، أو ما نأخذه على أنه كذلك، أكثر حضورًا لنا من القصص". فيرى هيوم أن الخيال "يمكن أن يتصور الأشياء الوهمية بكل ملابساتها المكانية والزمانية؛ ويمكن أن يضعها بطريقة أو بأخرى أمام أعيننا بألوانها الحقيقية، مثلما كان يمكن أن توجد فى الواقع. لكن بما أنه من المستحيل أن تصل ملكة التخيل هذه من تلقاء نفسها إلى درجة التصديق، فمن الواضح أن التصديق لا يكمن فى الطبيعة الخاصة أو النظام الخاص للأفكار، بل فى طريقة تصورها وإحساس الذهن بها". "إن التصديق هو الذى "يميز أفكار الحكم عن قصص الخيال"(٤٦).

بالنسبة للمؤمنين بقوة اللغة أمثال أديسون الذين يعتقدون أن الوصف يمكن أن يقدم "أفكارًا أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها"، من الممكن أن نتصور إمكانية التصديق فى القصص. إن المدافعين عن رؤى القرن الثامن عشر لمبدأ "الشعر مثل التصوير"، الذين كانوا يؤسسون نظرياتهم جزئيا على رؤية للعالم تقوم على نظرية المعرفة ما بعد اللوكية post-Lockean epistemology ، هؤلاء المدافعون ركزوا على ما وصفه هيوم بأنه "أقصى" قدرة للخيال على "محاكاة أو نسخ إدراك الحواس": "تمثل [صور الخيال] الشيء بطريقة شديدة الحيوية لدرجة أننا نكاد نقول إننا نلمسه أو نراه" . يتحول التصديق من خلال مبدأ "الشعر مثل التصوير"، ولم يعد "تصورًا أكثر وضوحًا وحيوية وقوة وثباتا ورسوخًا للشيء مما يمكن أن

(٤٦) *Hume, Enquiry, Section V*

يصل إليه الخيال بمفرده"[٤٧]. يمكن لقصص الخيال، التى تشتغل من خلال الصور التى تقدم للذهن، أن تجبرنا على التصديق بأن تبدو أنها تقدم (بدلاً من أن تمثل) الأشياء ذاتها للقارئ الذى يتحول إلى مشاهد على حد قول كيمز.

إن تأكيد سهولة الفهم والوضوح والإبانة والبصر و"الأشياء ذاتها" مما نجده فى نظريات القرن الثامن عشرعن "الشعر مثل التصوير" يدخل المقارنة بين التصوير والشعر فى مجال علم العلامات semiotics، وهو مجال كان فى سبيله للتخطيط بواسطة النظريات المعاصرة عن أصول اللغة. ينظر إلى التصوير على أنه متفوق على اللغة بسبب سهولة فهمه التى كان يفترض أنها عامة وفورية. يزعم يوناثان رتشاردسون أن الرسام يتحدث إلى "البشر فى كل الأمم ... بلغتهم الأم" ويقول:

الكلمات ترسم صورًا فى الخيال، لكن كل إنسان يرسم الشيء بطريقته الخاصة: اللغة غير كاملة للغاية. هناك ألوان وأشكال لا حصر لها لا يوجد لها اسم، كما أن هناك عددا لانهائيا من الأفكار ليس لها كلمات متعارف عليها للدلالة عليها، بينما يستطيع الرسام أن ينقل أفكاره عن هذه الأشياء بوضوح، ودون لبس، وما يقوله يفهمه كل شخص بالمعنى الذى يقصده[٤٨].

يقول دو بيل فى ملاحظاته على دى فرنوا إن التصوير "وسط هذا التنوع الشديد فى اللغات" "يجعل نفسه مفهومًا لدى كل أمم العالم"[٤٩]. ويقول فى كتابه مبادئ فن التصوير ***The Principles of painting*** (الذى نشر بالفرنسية فى عام ١٧٠٨، وترجم إلى الإنجليزية فى عام ١٧٤٣) : إن "الرسامين لديهم لغة واحدة تحاكى (مع تألمى لقول ذلك) تلك اللغة التى وهبها الله للرسل وتفهمها كل الأمم". وطبقًا لهذه الرؤية يعتبر الشعر أدنى من التصوير؛ لأن الرؤية التى يقدمها ويمثلها لابد أن تنتقل من خلال وساطة اللغة. يقول دو بيل: "ما اللغة إلا علامات على الأشياء، بينما التصوير يظهر الحقيقة بطريقة أكثر حيوية ويهز القلب ويتخلله بصورة أكثر قوة مما يمكن أن يفعله الكلام. باختصار، يتمثل جوهر التصوير فى التحدث بالأشياء، بينما يتمثل جوهر الشعر فى الرسم بالكلمات"[٥٠].

---

(٤٧) *Hume, Enquiry, Section V, Part, II, p. 49*

(٤٨) *Richardson, An Essay on The Theory of Painting, pp. 5-6*

(٤٩) *The Art of Painting, p. 83*

(٥٠) *De Piles, the Principles of Painting, pp. 270, 283*

ميز الكتّاب اللاحقون الفكرة القائلة بأن التصوير يتحدث بلغة الأشياء بينما الشعر يتواصل من خلال العلامات تمييزًا دقيقًا، حيث نتج تمييزهم بين هذين الفنين عن إدراكهم أن كليهما يستخدم العلامات. يميز ديبو بين العلامات الطبيعية الموجودة فى الطبيعة والعلامات الاصطناعية التى يختلقها البشر: "لا يستخدم التصوير علامات اصطناعية، كما فى الشعر، بل يستخدم علامات طبيعية، ويقوم التصوير بمحاكياته من خلال هذه العلامات الطبيعية". بما أن العلامات الطبيعية فى متناول الجميع بشكل تلقائى ولا يحتاج المرء لأن يتعلمها أو يفك شفرتها، فإنها تمثل تجربة أكثر تلقائية، وبالتالى أكثر قوة من اللغة اللفظية. وحتى عندما نفهم العلامات اللفظية بسهولة، لابد للكلمات أن توقظ أولاً الأفكار التى تعد هذه الكلمات علامات اعتباطية عليها: "لذا يجب أن تنتظم هذه الأفكار فى الخيال وأن تشكل فيه تلك اللوحات التى تثيرنا وتلك الصور التى تثير اهتمامنا". ولكن يبدو أن ديبو يتراجع عن فكرته الملغزة بالفعل عن العلامات الطبيعية إلى الرؤية ما قبل العلاماتية للتصوير التى طورها دو بيل. "ربما يخوننى التعبير عندما أقول إن التصوير يستخدم العلامات: فالطبيعة ذاتها هى التى يصنعها التصوير أمام أعيننا". تقدم الأشياء ذاتها "فى لوحة بالشكل نفسه الذى نراه فى الواقع"(٥١). يعلن ديدرو Diderot أيضًا فى كتابه **خطاب حول الصم والبكم** ***Lettre sur les sourds et les muets*** : "لا يظهر الرسام إلا الشىء نفسه؛ وتعبيرات الموسيقى والشاعر لا تكون إلا بمثابة لغة هيروغليفية لهذا الشىء"(٥٢). وعلى الرغم من هذه الرغبة المتكررة فى الزعم بأن التصوير قادر على تقديم الطبيعة أو الأشياء ذاتها، يصير تمييز ديبو بين العلامات الطبيعية والعلامات الاصطناعية (التى تعتبر علامات اعتباطية على نحو متزايد، كما يقول علم اللغة ونظريات اللغة) أكثر ابتذالاً. عندما كان جونسون يناقش أوجه الشبه بين الفنون فى مجلة أيدلر ***Ideler*** فى عام ١٧٥٨، أبدى ملاحظة عابرة مؤداها أن الشعر والتصوير "يختلفان فقط فى أن أحدهما يمثل الأشياء بعلامات دائمة وطبيعية، والآخر يمثلها بعلامات عرضية واعتباطية"(٥٣).

(٥١) *Du Bos, Réflexions critiques , I, pp. 387-9*
(٥٢) *Diderot, letter sur les sourds et les muets, in oewuvres, IV, p. 185*
(٥٣) *Johnson, Idler, No. 34, Saturday, 9 December 1758, 246*

كان بإمكان العديد من كتّاب القرن الثامن عشر أن يقوموا بهذه التمييزات، يفاضلوا بين "إخوة الفنون" sister arts، على الرغم من أنهم مازالوا يساندون مفهوم أوجه الشبه، ويدافعون عن الأهداف المتمثلة فى مبدأ "الشعر مثل التصوير". فى الواقع، تنتقل التمييزات العلاماتية بين الشعر والتصوير من تأكيد أوجه الشبه إلى دفاع أكثر جدلاً عن مبدأ الشعر مثل التصوير عندما يؤدى افتراض أن التصوير أكثر طبيعية وفهما وقوة إلى استنتاج أن الشعر لابد أن يحاول أن يحاكى التصوير. ولكن مثل هذه التمييزات تؤدى أيضًا إلى الموقف القائل بأن الفنون لا تعمل بطرائق متناظرة، ولذلك لابد من فصلها عن بعضها بعضا – وهو موقف يدافع عنه ليسنج بضراوة. وهنا يساعد إدراك أن الشعر والتصوير يستخدمان أنواعًا مختلفة من العلامات على تكوين أساس لإعادة التفكير فى العلاقة بين الفنون.

يتبع ليسنج نقاش مندلسون Mendelssohn للرموز الطبيعية والاعتباطية(٥٤)، ويمتدح سهولة الفهم "عندما ندرك للوهلة الأولى قصد ومعنى التشكيل الكلى [للفنان]"، ويفترض أن الكلام والكتابة يستخدمان "رموزًا اعتباطية"(٥٥). ويصف، فى مثال شديد الحزم، المهمة الصعبة للرسام وهو يحاكى منظرا طبيعيا من أحد أوصاف طومسون Thomson حيث عليه أن يبدع "شيئا جميلا من الصور غير المحددة الضعيفة للرموز الاعتباطية"(٥٦). وعلى الرغم من أن ليسنج يرفض الزعم القائل بأن على الشعر أن يحاكى التصوير، فإن رغبته فى فورية العمل الفنى تجعله يدافع عن استخدام الشعر للعلامات الاعتباطية حتى يحاكى العلامات الطبيعية. "على الشعر أن يرفع علاماته الاعتباطية إلى مرتبة العلامات الطبيعية"، هكذا يعلق ليسنج فى خطاب كتبه بعد كتابه لاوكوون؛ "أسمى نوع من الشعر هو ذلك الذى يحول العلامات الاعتباطية إلى علامات طبيعية تمامًا"(٥٧). ومع ذلك يؤكد ليسنج التمييزات بين علامات الشعر وعلامات التصوير حتى يفصل وسائل الفنون وآثارها:

إذا كان صحيحًا أن التصوير يستخدم، فى محاكياته، وسائل أو علامات مختلفة تمامًا عن وسائل الشعر وعلاماته، أى الأشكال والألوان فى الفراغ بدلاً من الأصوات المبينة فى الزمن؛ وإذا كان على هذه العلامات أن تشبه الشىء المدلول شبهًا لا مراء فيه، فإن العلامات الموجودة فى الفراغ لا يمكنها التعبير إلا عن الأشياء التى توجد كلياتها أو أجزاؤها فى مكان

---

(٥٤) *See Wellbery, Lessing's Laocoon, pp. 104-237*

(٥٥) *Lessing. Laocoon, pp. 64, 63; Laokoon, IX, p. 78*

(٥٦) *Lessing, Laocoon, p. 63; Laokoon, IX, P. 78*

(٥٧) *Cited in Wellek, History, I, pp. 164-5 Cf. Wellbery, Lessings Laocoon*

واحد، بينما العلامات التى تلى إحداها الأخرى لا تستطيع التعبير إلا عن الأشياء التى تتعاقب كلياتها أو أجزاؤها.

لذلك فإن "الأجسام" أو "الأشياء التى توجد فى الفراغ" بما "لها من خواص بصرية هى الموضوعات الحقيقية للتصوير" و"الأفعال هى الموضوعات الحقيقية للشعر". بهذا التمييز، وذلك الإصرار على أن التصوير يستخدم علامات (وليس الأشياء ذاتها) مثلما يفعل الشعر، يصل ليسنج إلى مطلبه بأن على التصوير أن يمثل "لحظة وحيدة من لحظات الفعل" بينما لابد أن يحصر الشعر ذاته فى الأفعال المتعاقبة(٥٨). ليس من قبيل صدفة الاشتقاق أن يستخدم ليسنج الكلمة الألمانية Augenblick عند تعيين مفهومه عن "اللحظة" فى التصوير.

لم تكن هذه المفاهيم جديدة كل الجدة عند ليسنج، فلقد دافع شافتسبيرى قبله فى عام ١٧١٢ عن مصطلح "اللوحة المصورة" tablature للدلالة على لوحة تمثل "قطعة واحدة، وتستوعبها نظرة واحدة" و"تكوّن كلا حقيقيًا"(٥٩). يقول كايلوس Caylus فى كتابه **لوحات مأخوذة عن الإلياذة** ***Tableaux tirés de l'Illiade*** (وهو مجموعة من "اللوحات" الأدبية المستمدة من النصوص الكلاسية لتكون بمثابة موضوعات للرسامين) إن "اللوحة، إذا شئنا الدقة، هى تمثيل لإحدى لحظات الفعل"(٦٠). وتم استخدام الفكرة القائلة بأن على التصوير أن يمثل لحظة فى وصف الخواص الزمنية للكتابة والخواص الفراغية للتصوير وقد لاحظ ديبو عند مناقشة علامات التصوير وعلامات الشعر أن اللوحة يمكن أن تثيرنا أكثر مما تثيرنا الصورة فى النص: "نرى فى لحظة وحيدة ما يجعلنا الشعر نتخيله فقط ويحدث فى عدة لحظات". فاللوحة التى تمثل "لحظة وحيدة من لحظات الحدث" فقط يمكنها أن تجعلنا نفهم "فى لحظة وحيدة"(٦١).

يعلن جيمس هاريس James Harris فى كتابه **ثلاث أطروحات** ***Three Treatises*** أن "كل صورة هى بالضرورة نقطة زمنية Punctum Temporis أو لحظة"؛ ويضيف قائلاً: "موضوعات الشعر – التى لا تتأقلم عليها عبقرية التصوير – أحداث خالصة مجموعها ذو أجل شديد الطول لدرجة أن أية نقطة زمنية فى أية جزء من الكل لا تصلح للتصوير"(٦٢). يناقش ديدرو فى كتابه **خطاب حول الصم والبكم** (الذى كتب ليسنج عرضا له)

---

(٥٨) *Lessing, Laocoon, pp. 78-9*

(٥٩) *See Fried, Absorption and Theatricality, p. 89. The 1712 essay, 'A Notion of the Historical Draught or Tablature of The Judgement of Hercules was originally published in French in Amsterdam edition of the Journal des Sçavans*

(٦٠) *Comte de Caylus, Tableaux tirés de l'Iliade, p. ix (n). Cf. Fried, Absorption and Theatricality, p. 215.*

(٦١) *Du Bos, Réflexions critiques, I, pp. 390, 396,391*

(٦٢) *Harris, p. 63; pp. 83-4*

السبب فى أن "اللوحة الباهرة فى أية قصيدة تصير عرضة للسخرية على لوحة التصوير الزيتى"، ويشير إلى "اللحظة المذهلة" فى وصف فرجيل ويتساءل: "كيف يحدث أحيانا أن ما يخلب خيالنا تستاء منه عيوننا؟"[٦٣]. إن إسهام ليسنج فى هذه المناقشات، بجانب ضم ملاحظاته من أعمال سابقة فى حجة منهجية، يتمثل فى استخدام هذه التمييزات فى الإصرار على أن التصوير والشعر لا يجب عليها أن يحاكى أحدهما الآخر.

ليس من قبيل المصادفة أن مثال ليسنج الأدبى الأساس الذى يضربه فى كتابه **لاوكوون** هو وصف درع أخيل فى الكتاب الثامن عشر من **الإلياذة** – "الصورة الشهيرة التى، أكثر من أى شىء آخر، جعلت القدماء يعتبرون هومر أحد أساتذة فن التصوير"[٦٤]. كان جل اهتمام ليسنج ينصب على الدروس التى كان الشعراء يتعلمونها من هومر. يمدح بوب على سبيل المثال، فى ترجمته لـ **الإلياذة** قدرة هومر على "رسم شخصياته بتنوع ملموس ومدهش للغاية" لدرجة أنه "لا يمكن لأى رسام آخر أن يميزهم بملامح أخرى". ويشير دومًا إلى هومر بصفته رسامًا، ويصف فقرات من قصيدته بأنها "لوحات"[٦٥]. يشرع بوب، فى هامش طويل حول وصف الدرع، فى "اعتباره عملاً تصويريًا ويبرهن على أنه فى كل شىء يتسق مع أكثر أفكار هذا الفن معقولية ومع قواعده الراسخة". يصف بوب وصف الدرع بأنه مثال رائع للتصوير، وعجالة sketch لما يمكننا أن نطلق عليه صورة عامة"، ويصر على أن هذا الوصف يمثل على نحو واقعى عملاً فنيًا معقولاً وممكنًا، حيث إن الدرع كما يصفه هومر يمكن أن يوجد فى الواقع. تتم المخاطرة بتصوير هومر ووصفه، ويدرج بوب صورة إيضاحية illustration ومخططا مفصلا ليبرهن على أن النص يمكن أن يترجم بدقة طبقًا لقواعد التصوير"[٦٦].

أما ليسنج فيصر على أن "هومر لا يمثل إلا أحداثًا متعاقبة"[٦٧]. ويرى ليسنج أن هومر قادر على إنجاز هذا التمثيل الواضح لأنه يستخدم السرد ولا يستخدم الصور:

لا يرسم هومر الدرع على أنه درع منجز مكتمل، بل كدرع فى طور الإعداد. وهكذا استخدم هنا أيضا ذلك الأسلوب الفنى الرائع: تحويل ما هو موجود فى موضوعه فى

---

(٦٣) *Diderot, Oeuvres, IV, p. 185. See the article "Composition" in the Encyclopédie, II, pp. 772-4*

(٦٤) *Lessing, Laocoon, p. 94; Laokoon, IX, p. 133*

(٦٥) *See Alexander Pope, 'Preface' to The Iliad of Homer. See Hagstrum, The Sister Arts, pp. 229, 210 - 42; Williams, 'Alexander Pope and Ut Pictura Poesis', pp. 61-75; and Brownell, Alexander Pope, pp. 39 –70*

(٦٦) *Pope, Works, Viii, pp. 363, 358, 363, 366*

(٦٧) *Lessing, Laocoön, pp. 78 - 9*

نفس اللحظة إلى ما هو متعاقب، وبالتالى يصنع صورة حية لحدث من لوحة مملة Malerei لشىء. لا نرى الدرع، بل نرى صانعًا بارعًا إلهيا وهو يصنعه.

يقابل ليسنج بين هذا الأسلوب ووصف فرجيل لدرع إينياس Aeneas الذى يرى فيه ليسنج "الحدث ساكنا". يقول ليسنج فى نقد يمكننا أن نعتبره هجومًا علــى الــشعر الوصــفى descriptive poetry فى القرن الثامن: "نتيجة لما فى الوصف من عبارات معتــادة مثــل "يوجد هنا" و"يوجد هناك" و"يقف بالقرب من" و"على مبعدة ليست نائية نرى"، يصير الوصف باردًا ومملاً لدرجة أن كل الجمال الشعرى الذى يمكن لشخص مثل فرجيل أن يضفيه عليــه يصير لازما لكى يجعله مطاقا"[٦٨].

يمكننا أن نتبين هنا أحد الأهداف الأساسية لهجوم ليسنج: ما يــسميه فــى المقدمــة "الهوس بالوصف"[٦٩] الذى شجعه المدافعون عن أخوة الفنون. عندما يفصل ليسنج العلامات والموضوعات والآثار المختلفة للشعر والتصوير يستعين ببوب ذاته الذى لم يمــدح لوحــات هومر فحسب، بل إنه حاول فى قصائد مثل غابة وندسور **Windsor Forest** أن يجــرى قلمه فى كتابة الشعر الوصفى. يقول ليسنج إن "بوب الناضج نظر لمحاولاته الوصــفية فــى أعماله الشعرية التى كتبها فى شبابه نظرة ازدراء". "طالب صراحة بأن الذى يــستحق لقــب شاعر حقا لابد أن يتخلى عن الهوس بالوصف بقدر المستطاع، وقال عن القصيدة الوصــفية الخالصة بأنها مأدبة لا تشتمل إلا على الصلصات". ويستشهد ليسنج فى هامش طويل ببيتــى بوب "من الذى يشعر بالإهانة، بينما يحتل الوصف الخالص مكان الحس؟"، ويقدم "ملاحظــة واربرتون" على أنها "تفسير صادق من قبل الشاعر ذاته" لأن استخدام "الخيال التصويرى ... فقط فى الوصف يعد مثل بهجة الأطفال بالمنشور prism من أجل ألوانه الصارخة فقط"[٧٠].

من المفارقات العجيبة أن هذا الهوس بالوصف ربما يكون هو الذى أدى فى النهاية إلى أفول نظريات "الشعر مثل التصوير" التى حثت عليه. يقول أحد كتَّاب القرن الثامن عشر إن "الشعر الوصفى" كان يقصد به أن "يثير فى الذهن أوضح صورة وأكثرها حيوية للــشىء المحاكى، وكلما كانت الأفكار التى تشكل تلك الصورة واضحة وكلما التزمت [هذه الأفكــار] بحقيقــة النموذج الأصلى، أو المشهد، اكتملت المحاكاة وكان الشبــه مدهشًا"[٧١]. شهد القرن

(٦٨) *Lessing, Laocoon, pp. 95-6*

(٦٩) *Lessing, Laocoön, p. 5; Laikoon*

(٧٠) *Lessing, Laocoon, p. 214. The Lines are from Pope's Epistle to Dr. Arbuthnot. The note is to line 148*

(٧١) *Dyer, Poetic, II, p. 116; cited in Cohen, Art of Discrimination, p. 160*

الثامن عشر ازدهار الشعر الوصفى، وأشهر مثال عليه قصيدة جيمس طومسون المسماة **الفصول The Seasons** التى نشرت فى عام ١٧٣٠ (نشرت أقسام الشتاء، الصيف، الربيع، فى أعوام ١٧٢٦، ١٧٢٧، ١٧٢٨، على الترتيب). كان طومسون يكتب فى إطار التقليد الذى كانت قصائد فرجيل المسماة **الزراعيات** ***Georgics*** أفضل مثال له، إلا أن هذا التقليد كان يعتبر أكثر انتماء لنوع تصوير المناظر الطبيعية landscape painting؛ وتم الثناء على طومسون باعتباره رسامًا بارعًا يشتمل شعره على صور شعرية poetic pictures.

يعلن جوزيف وورتون Joseph Warton فى كتابه **مقالة عن كتابات بوب وعبقريته** ***Essay on the Writings and Genius of Pope*** أن طومسون "أثرى الشعر بعدد متنوع من الصور الجديدة والأصلية التى رسمها من الطبيعة ذاتها ومن ملاحظته الفعلية: ولذلك فإن لأوصافه تميزها وصدقها"(٧٢). وتم الثناء على شعراء آخرين مثل كولنز Collins وجراى Gray لنزعتهم التصويرية الأدبية literary pictorialism؛ ولكن فى النهاية أدت تجاوزات وأوجه قصور الممارسين والمقلدين الأقل موهبة بالعديد من القراء إلى الانتهاء إلى أن الشعر الوصفى "بارد وممل، وليس زاهيًا ومثيرًا".

يحذرنا هيو بلير Hugh Blair فى كتابه **محاضرات عن البلاغة والآداب الرفيعة** ***Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*** الذى نشر لأول مرة فى عام ١٧٨٣ قائلاً: "لدينا دومًا ما يكفى من الأسباب للشك فى المواهب الوصفية لكاتب ما عندما نجده يتكلف ويطنب فى تكديس الألقاب المبتذلة والتعبيرات العامة لينشىء تدريجيًا تصورًا لشىء ما، شىء لا يمكننا أن نكوّن عنه فى النهاية إلا فكرة مبهمة". يرى بلير أنه عندما يحاول "عبقرى من الدرجة الثانية" أن يصف الطبيعة، "يعطينا كلمات، لا أفكارًا؛ وفى الواقع نجد لغة الوصف الشعرى، ولكننا نفهم الشىء الموصوف فهما غاية فى الإبهام. فى المقابل يجعلنا الشاعر الأصيل نتخيل أننا نرى الشىء أمام أعيننا ... ويصيغه بصورة بديعية لدرجة أن الرسام يمكن أن يقلده"(٧٣). فى الواقع، حتى كيمز ذاته يهاجم "لغة المُشاهد" ويحذرنا من "الانطلاق الوضيع للخيال" الذى "سيحول الكاتب إلى مُشاهد حتى يصور حدثا بطريقة مبهمة كما لو كان يحدث أمام عينيه وعلى مسمعه. وفى هذا الموقف المرسوم، حيث يندفع الكاتب بالسليقة ليكتب مثل المشاهد، يمتع الكاتب قراءه بتأملاته ووصف فاتر وخطابة منمقة، بدلاً من أن يجعلهم شهود

(٧٢) *[Warton,] An Essay on the Genius and Writings of Pope, I, p. 42. See Cohen, Art of Discrimination, pp.131-247 and Spacks, The Poetry of Vision*

(٧٣) *Blair, Lectures on Rhetoric and Belles Lettres, II, pp. 383-4, 371*

عيان على الحدث الحقيقى". يتجاوز كيمز النظريات البلاغية الكلاسية عن المحاكاة الحيوية لجزئيات الطبيعة فى الخطابة، ويؤكد أنه إذا كان الكاتب ذاته مشاهدًا لن يرى القارئ المشهد. فحتى المسرح يجب عليه أن يتفادى هذه "الطريقة الوصفية فى تمثيل العاطفة"؛ "المأساة الوصفية" descriptive tragedy التى تقدم فقط "وصفا فاترًا بلغة متفرج من بعيد"(٧٤) ستضع الوصف فقط أمام أعيننا. وللمفارقة يرى كل من بلير وكيمز أن "لغة الوصف الشعرى" تمنح نفسها فى النهاية لعين القارئ بدلاً من أن تمنح الأشياء المفترض أنها تصفها. فيمكن أن تؤدى محاولة تجاوز العلامات الاعتباطية للغة وتقديم الطبيعة دون وسيط إلى فشل "الشعر مثل التصوير".

كان المسرح أحد البدائل للخروج من مأزق الكتابة الوصفية؛ ولابد لنا أن ننظر إلى الاهتمام بمبدأ "الشعر مثل التصوير" على ضوء اهتمام القرن الثامن عشر بالمسرح والأشكال المسرحية والعلاقات المسرحية. قدم المسرح نموذجًا – وضبطا Literalization – للمثل العليا لمبدأ "الشعر مثل التصوير" حيث إنه جسد النصوص الأدبية فى وسيلة بصرية. عندما يقارن يوناثان رتشاردسون بين الكتابة والتصوير، يلاحظ أن "المسرح يزودنا بتمثيلات للأشياء مختلفة عن كليهما [الكتابة والتصوير] ونوعًا من التوفيق بينهما: ففى المسرح نرى صورًا متحركة ناطقة"(٧٥). أما كيمز الذى يقول بأن "التصوير يبدو محتلا لمكانة وسطى بين القراءة والتمثيل" acting فيرى أن "التمثيل المسرحى هو الأقوى" من بين "كل الوسائل التى تعطى انطباعا بحضور مثالى". القصيدة الملحمية (التى "تستخدم السرد") أو "القصيدة القصصية هى عبارة عن قصة يرويها شخص آخر"(٧٦) بينما "المأساة تمثل وقائعها كما تحدث أمام أعيننا"(٧٧).

يعتبر ديبو الشعر المسرحى ذا ميزة يمتاز بها على التصوير؛ حيث إن المأساة "تشتمل على مجموعة لا متناهية من اللوحات". ويقول إن الشاعر "يقدم لنا خمسين لوحة على

---

(٧٤) *Kames, Elements of Criticism, I, pp. 355-6*

(٧٥) *Richardson, An Essay on the Theory of Painting, p. 7. Not surprisingly, he concludes that painting is superior: 'but these are transient; whereas Painting remains, and is always at hand.. And what is more considerable, the stage never represents things truly, especially if the Scene be remote, and the Story ancient*

(٧٦) بالطبع يقتصر كلام كميز هنا على القصيدة الملحمية التى تروى بضمير الغائب وبعض القصص التى تستخدم هذا الضمير، دون أن يشمل كلامه القصص المروية بضمير المتكلم، حيث يمكننا أن نجد شبهًا بينها وبين المسرح فى الفورية والتلقائية، لأن الراوى المشارك فى الحدث يمكنه أن يجعلنا فى قلب الحدث كأننا نشاهده وهو يقوم بدوره أمامنا، الأمر الذى قد يقوض حجة كيمز من أساسها (المترجم).

(٧٧) *Kames, Elements of Criticism, I, pp. 89-90; II, p. 262*

نحو متعاقب"[٧٨]. ويقول ديدرو فى مقاله عن الإنشاء **Composition** فى دائرة المعـارف الفرنسية ***Encyclopédie***: "اللوحة الجيدة لا تقدم لنا إلا موضوعا، أو فلنقل مـشهدًا مـن مسرحية، بينما يمكن للمسرحية الواحدة أن تقدم مائة لوحة مختلفة". ذهب ديدرو (الذى هاجم استخدام فن الكتابة النثرية المسماة "صور شخصية" Portraits فى الروايات) فـى كتابيـه حوارات حول الابن الطبيعى ***Entretiens sur le Fils naturel*** ومقالـة حـول الـشعر المسرحى ***Essai sur la poésie dramatique*** إلى أن المسرحيات ينبغى عليها أن تتعلم من التصوير وتقدم لوحات للجمهور فى القاعة[٧٩]. يجب علينا أيضًا أن نفهم هذه المحاولات لتصور أدب سيقدم صورًا ولوحات على ضوء ظهور الكتاب المطبوع وخاصة الرواية فـى القرن الثامن عشر. ربما لم يكن من قبيل المصادفة أن مبدأ "الشعر مثل التصوير" تطلـب أن تنقل النصوص الأدبية الصوت والحضور وخاصة الصورة والمنظر – أى ما تفتقده الكتب – فى فترة كانت الرواية تتحدى المسرح بصفته شكلا فنيا شعبيا، وكان الكتاب بـصفته حقيقـة ثقافية ومنتجًا ثقافيا حاضرًا ومتزايدًا بشكل لم يشهده من قبل.

لكن الأفكار المتمثلة فى "الشعر مثل التصوير" كانت ذات دلالـة تتجـاوز مجـرد مصائر الشعر الوصفى أو المسرح أو الرواية. فلم يكن الشعر مثل التصوير يمثل مـذهبا أو مدرسة شكلية فى الفكر بقدر ما كان يمثل مجموعة من المعتقدات حول تجربة العمل الفنـى. فلقد كان هذا المبدأ فى أحد جوانبه اسمًا لمجموعة مترابطة من الاهتمامات بآثار الفن وقـدرة كل من الفن والخيال؛ ويقف على مفترق طرق الأدب والتصوير، وكذلك مفترق طرق علـم الجمال ونظرية المعرفة وعلم النفس وحتى الفلسفة الأخلاقية. وعندما ننظر إليه على ضـوء هذا السياق نجد أن أهميته فى تاريخ النقد وعلم الجمال يتجـاوز تـأثير رواج الوصـف أو محاولة تنسيق أوجه شبه متقنة بين الفنون. إن محاولات ليسنج لوصف آثار التصوير والشعر وخواصهما العلاماتية تتشابه من عدة أوجه مع المقارنات التى دافعت عن مبدأ "الشعر مثـل التصوير". فكلاهما قارن بين التصوير والشعر حتى يبحث فى قضايا الموضـوع والمحاكـاة وسهولة الفهم والزمنية temporality والحدث وقدرة الفن على إثارة العواطف. والأهم مـن ذلك عند تتبع التاريخ الشديد الحزم لهذا التقليد لا يتمثل فى حل الجدل ذى الأوجه والتنويعات العديدة بقدر ما يتمثل فى فهم ما معنى أن يضطر كتّاب ونقاد كثيرون لتناول العلاقات بـين

---

(٧٨) *Du bos, Réflexions critiques I, p. 396*

(٧٩) *Diderot, Encyclopédie, III, p. 773: Oeuvres, X. See Diderot's description of the poet as a painter in the Salon de 1767 (Oewres). See also Freid. Absorption and Theatricality*

الشعر والتصوير، النص والمشهد، القارئ والمشاهد. إن "مبدأ الشعر مثل التصوير" جزء من بحث القرن الثامن عشر فى قوة وإمكانيته التمثيل فى كل من الفن والحياة.

(ب)
الجدير بالتصــوير
ديفيد مارشال

يمكننا أن نتناول مشكلة الجدير بالتصوير فى النقد وعلم الجمال فى القــرن الثــامن عشر من خلال لوحة tableau تظهر فى ختام كتاب **مقالة عن الجدير بالتصوير** ***Essay on the Picturesque*** لأوفيدال برايس Uvedale Price (نشر لأول مرة فــى عــام ١٧٩٤، وأعيدت طباعته بشكل منقح ومزيد بعنوان مقالات عن الجدير بالتصوير فى عــام ١٨١٠). ويسرد برايس الحكاية التالية:

قال لى السير يشوع رينولدز Sir Joshua Reynolds إنه عندما كان هو وويلسون Wilson مصور المناظر الطبيعية landscape painter ينظران من شرفة منزل رتشموند Richmond على المنظر بالخارج، كان ويلسون يشير إلى جزء معين، ولكى يلفت انتباهــه نحو ذلك الجزء، قال "هناك، بالقرب من تلك المنازل – هناك: حيث توجد تلــك الأشــكال". وقال السير يشوع: "لقد تحيرت على الرغم من أننى مصور: أعتقد أنه كان يقصد التماثيــل، وكنت أنظر إلى أعالى المنازل، لأننى لم أدرك فى البداية أن الرجال والنساء الذين رأينــاهم بوضوح يتجولون بالقرب منا – لم أدرك أنه يعتقد أنهم مجرد أشكال فى المنظر الطبيعى".

يبدو أن استخدام برايس لهذه القصة عن رتشارد ويلسون غريب فى سياق جدله ضد "مدرسة التحسين" Improvement School فى تصميم المنــاظر الطبيعيــة landscape design. يبدو أن رينولدز مصور الصور الشخصية portrait painter شعر بقــدر مــن الاستياء من أن ويلسون مصور المناظر الطبيعية ينظر للرجال والنساء كما لو كانوا أشــكالاً فى لوحة. ولكن يبدو أن برايس يستشهد بهذه القصة باستحسان لتوضيح زعمه بأن التصوير painting "يميل لأن يؤنسن humanize الذهن". ويذهب إلى أنه بينما يمــارس المحــسنون improvers الاستبداد والتدمير، نجد أن "عاشق التصوير يعتبر المبانى والسكان وعلامــات تخالطهم زخارف تحلى المنظر الطبيعى"(٨٠). يقول برايس بأن تــصميم المنــاظر الطبيعيــة والبستنة gardening لابد أن يعتمدا على مبادئ التصوير. وعنــدما يــدافع عــن الجــدير بالتصوير the picturesque نظرية وتطبيقاً، يوسع إعجاب وليم جيلبن William Gilpin بـــ "ذلك النوع الخاص من الجمال المستساغ فى صورة ما" أو "القادر على أن يتم توضــيحه

(٨٠) *Price, Essays on the Picturesqu. I, pp. 338-9*

فى شكل لوحة"[٨١] ليصير طريقة للنظر إلى المناظر الطبيعية (وتركيب المناظر الطبيعية كما لو كانت لوحة تصوير a painting. ولكن على الرغم من توحد برايس مع وجهة نظر ويلسون، فإن القصة تثير سؤالاً: ما معنى أن ننظر إلى مشهد من الطبيعة كما لو كان عملاً فنيًا؟ ما معنى أن ننظر للعالم من خلال إطار الفن؟

يرى ريموند وليامز Raymond Williams أن "فكرة المنظر الطبيعى ذاتها تتضمن الفصل والملاحظة". وفى نهاية القرن الثامن عشر – وهى فترة "تم فيها تطوير إطار مقدمة خشبة المسرح Proscenium frame، ولوحات المناظر المتنقلة فى خلفية المسرح movable flats فى الوقت نفسه" فى المسرح – صارت فكرة أن المنظر الطبيعى ذاته يمكن أن يكون مشهدًا scene فكرة محفورة فى ذاكرة اللغة. يبدو أن كلمة مناظر (طبيعية) scenery تم تطبيقها لأول مرة على المنظر الطبيعى (على الأقل فى الأعمال المطبوعة) فى عام ١٧٨٤ فى كتاب المهمة *The Task* لوليم كاوبر William Cowper. اضطر كتّاب مثل أوفيدال برايس إلى الإشارة إلى المناظر الطبيعية natural scenery والمناظر الحقيقية real scenery حتى يميزوا المناظر التى يصفونها عن مجال الفن، لكن المصطلحين: مشهد scene ومناظر scenery تضمنا منظورًا perspective مسرحيا منذ البداية[٨٢]. يرى جون باريل John Barrell أن كلمة "مشهد" عندما "تطبق على منظر طبيعى تفترض أيضًا أن ما يتم وصفه يقع أمام المشاهد وجها لوجه: والتصق بها هذا المعنى من خلال أصلها المسرحى". وفى هذا السياق "المشهد" "شىء أمامك وتسيجه حدود رؤيتك بنفس الطريقة التى يسيج به إطار الصورة لوحة ما؛ أو داخل اللوحة ذاتها، المنطقة وراء الخلفية يفصلها إطار المنظر coulisse – وهذه الكلمة يمكن أن تدل أيضًا على كواليس خشبة المسرح. "المشهد" يلفت الانتباه لنفسه بصفته كيانا مكتفيا بذاته ومنفصلاً، بعيدًا عن بقية الريف وبعيدًا عن المشاهد"[٨٣]. فى رواية أوستن مانسفيلد بارك *Mansfield Park* (١٨١٤)، تتحدث فانى برايس Fanny Price (البطلة التى تهاجم، مثل أوفيدال برايس، المحسّنين وتدافع عن مبادىء الجدير بالتصوير) عن ميلها لأن تترنم بالطبيعة فى نشوة وجذل rhapsodize عندما تكون خارج المنزل وسط الطبيعة، ولكن الكلام الذى تشعر من خلاله بـ "سمو الطبيعة" بمصطلحات تستحضر الجدير بالتصوير تتحدث به عندما تكون "واقفة فى نافذة مفتوحة" تشاهد ما يوصف بأنه "مشهد". وموقفها هذا يحيّد literalizes الاستعارة المسرحية المشتملة فى المقولة

(٨١) *Gilpin, An Essay upon Prints, p. 2; Three Essays, p. I*
(٨٢) *Williams, The Country and the City, pp. 149, 154*
(٨٣) *Price, Essays, I, pp. 9-10; III, pp. 247-8*

الجمالية للجدير بالتصوير؛ والجدل حول العروض المسرحية الهاوية theatricals التى تؤدى فى الرواية والجدل حول التحسين وتصميم المناظر الطبيعية وجهين لبحث أوستن الكلى فى مشكلة الأدوار والعلاقات المسرحية[٨٤]. وعلى نفس المنوال، نجد أن رواية جوته أوجه الشبه الاختيارية ***Elective affinities*** (١٨٠٩) تصور شخصيات منخرطة فى نقاشات موسعة حول المرّائى فى الطبيعة prospects ووجهة النظر point of view وتصميم المناظر الطبيعية (هناك لورد إنجليزى يقضى وقته "فى التقاط المناظر الجديرة بالتصوير للمنتزه فى الكاميرا المظلمة[٨٥] camera obscura المحمولة الخاصة به ورسم هذه المناظر) وتمسرحها فى مناظر حية tableaux vivants حيث "تمثل لوحات شهيرة"[٨٦].

يمثل الجدير بالتصوير وجهة نظر تؤطر العالم وتحول الطبيعى إلى سلسلة من المناظر الحية living tableaux. يبدأ الجدير بالتصوير على أنه تقدير للجمال الطبيعى، ويمكن أن ينتهى إلى تحويل الناس إلى أشكال فى منظر طبيعى أو أشكال figures فى لوحة. يتصادف الجدير بالتصوير مع اكتشاف العالم الطبيعى ويتوقع إسقاط متخيل imaginative projection للذات على المنظر الطبيعى من خلال فعل نشوة transport أو تقمص identification، وفى ذلك يتخذ موقفا يبدو أنه يقوم على البعد distance والانفصال. ومادام الجدير بالتصوير يمثل علامة على الحساسية والذوق، يمكن اعتباره فصلاً فى تاريخ علم الجمال، لحظة تقاطع بين تواريخ الأدب والتصوير والبستنة. ومادام يقترن بقدر من الضيق أو الجدل أو التجاوز، فإنه لا يمثل مشكلة فى علم الجمال بقدر ما يمثل مشكلة عن علم الجمال. وبهذه الصورة، نجد أنه أكبر من مجرد تيار فى البستنة أو مجرد هامش على متن تاريخ السمو: إن ابتداع الجدير بالتصوير يمثل لحظة معقدة وأحيانا متناقضة ظاهريا فى تطور مواقف القرن الثامن عشر من الفن والطبيعة.

يبدو أن بوب هو أول من استخدم الكلمة فى سياق أوصاف الطبيعة؛ ففى خطاب كتبه فى عام ١٧١٢، يصف بعض أبيات الشعر على أنها "ما يطلق عليه الفرنسيون اسم

---

(٨٤) *Barrell, The Idea of land Scape*

(٨٥) أداة تصوير تم اختراعها فى القرن السادس عشر بهدف تحرى الدقة فى الرسم خاصة عند رسم المناظر الطبيعية والطوبوغرافية، وتتكون من عدسات ومرايا تتخذ ترتيبًا معينًا فى صندوق معتم به ثقب. والمشهد الذى يراه المرء من خلال هذه العدسات تعكسه المرايا على صفحة من الورق، وبالتالى يسهل على الرسام أن يلاحق الحافات بقلمه. (المترجم)

(٨٦) *Austen, Mansfield Park, in Novels, III, pp. 209-113, 108. See Marshall True acting pp. 87- 106 for related remarks, about the picturesque in the context of a discussion about theatre and theatricality in Mansfield Park. On the picturesque and Austen, see Martin Price "The picturesque moment" and Forms of Life. pp. 65-89. See also Duckworh, Improvement of The Estate , pp. 35-80*

الجدير بالتصوير"(٨٧) – على الرغم من أن "الأكاديمية الفرنسية لم تقر الجـديـر بالتـصوير pittoresque حتى عام ١٧٣٢" على حد قول كرستوفر هاسى(٨٨) Christopher Hussey. والهوامش التى وضعها بوب على ترجمته لـ الإلياذة تشتمل على حالات عديدة لهذه الكلمة، وترد فى العادة عند مدح هومر على تجسيده لمبادئ الشعر مثل التصوير(٨٩)، ولكن بما فـى ذلك أيضًا المعنى الأكثر جدة ونوعية لمـرأى الطبيعـة الجـدير بالتـصوير picturesque prospect (٩٠). إن المعنى الحديث لكلمة الجدير بالتصوير كما يطبق على المنظر الطبيعـى والجمال الطبيعى روجه وليم جيلبن الذى، طبقا لمـا تقولـه ماريـان داشـوود Marianne Dashwood فى رواية جين أوستن **العقل والحساسية** **Sense and Sensibility**، كـان "أول من عرّف معنى الجمال الجدير بالتصوير"(٩١). يعرّف جيلبن "الجدير بالتـصوير" فـى كتابه **مقالة عن الصور المطبوعة** *Essay on Prints* (١٧٦٨) بأنه "مصطلح يعبر عن ذلك النوع المتفرد من الجمال المستساغ فى صورة ما(٩٢)". ويقول جيلبن فى كتابه اللاحق ثـلاث مقالات: **عن الجمال الجدير بالتصوير، عن الرحلة الجديرة بالتصوير، عن تخطـيط عجالـة للمنظـر الطبيعـى** ***Three Essay: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; on Sketching Landscape*** إن المصطلح يستخدم فى "الدلالة على مثل هـذه الأشياء بصفتها موضوعات ملائمة للتصوير". وعند تمييز جيلـبن بـين الجميـل والجـدير بالتصوير يميز بين الأشياء "التى تمتع العين فى حالتها الطبيعية، وتلك الأشياء التـى تمتـع العين نتيجة لصفة ما بها، هى قدرتها على أن يتم إيضاحها من خلال التـصوير"(٩٣). يكتـب جيلبن كما لو كان "رحالة يجوب ما هو جدير بالتصوير" picturesque traveller يجـوب بريطانيا العظمى واسكتلندا ممسكًا فى يديه بكراسة ودفتر أوراق رسم sketchbook ويصف أنواع المناظر الطبيعية المتاحة "للعين المغرمة بما هو جدير بالتصوير" picturesque eye.

---

(٨٧) *die malerischen Aussichten des Parks in einer tragbaren dunklen Kammer aufzufangen and zu zeichnen' (Goethe, Ellective Affinities, pp. 230 185). German citation from Die Wahlverwandtschaften are from Goethes Werke, VI, pp. 430, 392.*

(٨٨) *Cited in Brownell, Alexander Pope & the Arts of Georgian England, p. 104*

(٨٩) *Hussey, The Picturesque, p.32*

(٩٠) *In a note in Book XIII on the comparison of Achilles shaking the plumes of his helmet, Pope refers to a very pleasing Image, and very much what the Painters call Picturesque (cited in Brownell, Alexander Pope, p. 104).*

(٩١) *See Pope, Twikenham Edition, VIII, p. 234. According to Brownell, In all these instances picturesque applied to the description of a scene or to the attitude of a figure against its background means graphic vividness, enargeia, or suitability for painting (Alexander Pope, p. 104). See also Hunt, Ut picture poesisi, pp. 87 – 108.*

(٩٢) *Austen, Sense and Sensiblity, Novels, I, p. 97*

(٩٣) *Gilpin, An Essay upon Prints, p. 2*

ويلاحظ أن "العين المغرمة بالجدير بالتصوير ليست مقصورة على الطبيعة؛ فهى تحلق فى إطار حدود الفن. فالصورة والتمثال والبستان كلها أشياء تقع فى نطاق اهتمامها"(٩٤).

فى عام ١٧٩٤ اشتكى برايس فى كتابه مقالة عن الجدير بالتصوير ***Essay on the picturesque*** قائلاً: "كلمة **picturesque** [الجدير بالتصوير] من الكلمات القلائل التى لم يتم تحديد معناها بدقة"؛ ويرفض تعريفات جيلبن باعتبارها "شديدة الإبهام والضيق فى آن"، ويؤكد أن الكلمة "تطبق على كل شيء وكل نوع من المناظر التى تم تمثيلها أو يمكن تمثيلها بنجاح كبير فى فن التصوير" . يتمثل إسهام برايس فى أنه يعرّف الجدير بالتصوير من خلال تمييزه عن السامى والجميل، ويقصد من وراء مبحثه أن يكون تكملة لكتاب بيرك Burke الذى يتخذ عنوان بحث **Enquiry**، آملاً أن يظهر "أن الجدير بالتصوير له طابع لا يقل تميزًا أو تفردًا عن السامى أو الجميل، ولا يقل استقلالاً عن فن التصوير"(٩٥). يهتم كل من برايس وجيلبن بتحديد الخواص التى تجعل الأشياء فى المنظر الطبيعى جديرة بالتصوير، فى مقابل الجميل أو السامى (أو الجذاب أو المثير بأية طريقة أخرى). ويسعيان لوصف الجدير بالتصوير؛ بغية إيجاد سبب دقيق لما يجعله مثيرًا للمصور وقابلاً للتمثيل فى لوحة تصويرية.

يقابل جيلبن بين الجدير بالتصوير ومقولة بيرك عن الجمال الذى يتميز بالنعومة smoothness ويؤكد "خشونة" roughness الجدير بالتصوير، ويقول إن "نعومة" "بستان أنيق" "غير مستساغة فى صورة [على الرغم من] أنها يجب أن تكون مستساغة فى الطبيعة" . ولكن "حوّل مرج فى حديقة lawn إلى قطعة من الأرض المحروثة، اغرس أشجار بلوط مجعدة السطح rugged oaks بدلاً من الأشجار الصغيرة المعمرة المزهرة flowering shrubs؛ اعزق حواف الممشى؛ وامنحها الشكل البدائى لطريق؛ ميّزها بآثار سير عجلات على الطريق؛ وبعثر بعض الأحجار والأغصان المقطوعة هنا وهناك؛ باختصار بدلاً من أن تجعل الكل ناعمًا اجعله خشنا وعندئذ ستجعله أيضًا جديرًا بالتصوير". على نفس المنوال، يفقد معمار بالاديو(٩٦) Palladian architecture أناقته ويصير شكليًا دون أدنى إمتاع للعين

(٩٤) *Gilpin, Three Essays, II*

(٩٥) *Gilpin, Three Essays, II*

(٩٦) هو المعمارى الإيطالى أندريا بالاديو Andrea Palladio (١٥٠٨ – ١٥٨٠)، وهو أول معمارى يطور تنسيقًا منظمًا للغرف فى المنازل وصمم فى فتشنزا Vicenza وحولها العديد من المنازل والمبانى العامة أشهرها قصر بابارانو وقصر فالمارانا وفيلا كابرى أو فيلا روتوندا؛ وفى الفترة من ١٥٦٠ حتى ١٥٨٠ بنى عدة كنائس فى مدينة البندقية، له كتب بعنوان أربعة كتب عن العمارة نشرت بمدينة البندقية بإيطاليا عام ١٥٧٠، وقد قامت أفكار بالاديو على الدراسة المعمقة للتصميمات الكلاسية التقليدية، ونادى بأسبقية التصميم على مادة البناء، وفى أغلب الأحوال استخدم الآجر والجص والطين المحروق فى بناء تحفه المعمارية الرائعة ، الأمر الذى يعد دليلاً على أن سمو المعمار يكمن فى التصميم لا مادة البناء ، حيث النسب المدروسة للكل =

عندما يتم تمثيله فى لوحة تصويرية. ويقول جيلبن إنه "إذا رغبنا فى أن نمنحه جمالاً جديرًا بالتصوير علينا أن نستخدم المطرقة الخشبية mallet بدلاً من الأزميل chisel: لابد أن ندق نصف هذا المعمار حتى يختفى فى القاع، ونشوّه النصف الآخر ونبعثر الأعضاء المشوهة فى أكوام هنا وهناك. باختصار لابد أن نحول هذا المبنى الناعم إلى أنقاض خشنة. ولن يتردد أى مصور ولو للحظة إذا كان أمامه كلا الخيارين". ولهذا السبب يفضل الملاحظ ذو "العين العاشقة للجدير بالتصوير"، "الآثار الأنيقة للمعمار القديم: البرج الذى صار أطلالاً ruined tower، العقد القوطى Gothic arch، أطلال القلاع والأديرة"(٩٧). وعندما يخطط برايس بالأوتاد "مكانًا بين الجمال والسمو" لما هو جدير بالتصوير، يؤكد أيضًا على التباينات بين الضوء والظل والخشونة؛ إن "صفات الخشونة والتنويع الفجائى بالإضافة إلى صفة عدم الانتظام irregularity هى أبرع أسباب الجدير بالتصوير"(٩٨). وكما الحال عند جيلبن، تعد الأطلال بمثابة المواقع المتميزة لما هو جدير بالتصوير.

كانت هناك مناقشات تدور حول مشكلة تعريف مصطلح الجدير بالتصوير حتى عشرينيات القرن التاسع عشر، وخلال هذه الفترة كانت تفسيرات الاشتقاق، والترجمة، والتأسف على الغموض والشكوى من الرطانة، والحاجة إلى مصطلحات مستحدثة، كل ذلك كان يدل على شك فى مدلول المصطلح. إن مشكلة تعريف الجدير بالتصوير منذ البداية مشكلة تعريف فكرة ما. أصبح الجدير بالتصوير يطلق على مفهوم فى علم الجمال، وفى نظرية البستنة وممارستها Gardening، وتنسيق المناظر الطبيعية. وهو يشبه جنسا وأسلوبا يرتبط بالعجالة sketch (كما روجها جيلبن) وتصوير المناظر الطبيعية (خاصة كما مارسه نيقولاس بوسان Nicolas Poussin وكلود لوران Claude Lorrain وسلفاتور روزا Salvator Rosa) وبعض طرز المعمار (من الكلاسى حتى القوطى)؛ ومع ذلك نجد أنه فى هذه الأمثلة يتم تعيينه من خلال المحتوى المضمونى thematic content والمادة (مثل الأطلال أو النساك hermits أو قطاع الطرق bandits). كما كان الجدير بالتصوير، كما يشير مارتن برايس Martin Price، "محاولة لكسب تصديقات تقليدية على تجربة جديدة"(٩٩). ويصف باريل "موقفا مختلف تمامًا من المناظر الطبيعية" بأنه "طريقة فى النظر" صارت "طريقة فى معرفة المناظر الطبيعية. وصار الجدير بالتصوير يمثل فى القرن الثامن عشر على نحو مطرد

= والترتيب المنطقى للأجزاء هما من أهم الخواص المميزة لفنه ، ومن أشهر إنجازاته المسرح الأوليمبى بمدينة فتشنزا وكنيسة سان جورجيو ماجيورى بمدينة البندقية (المترجم).

(٩٧) *Price, Essays, I*

(٩٨) *Gilpin, Three Essays, pp. 5-8, 46*

(٩٩) *Price, Essays, I, pp. 68, 50*

"طرائق وعادات فى النظر"[١٠٠] كما يرى رتشارد بين نايت Richard Payne Knight (ضد أوفيدال برايس).

حتى نفهم تطور الجدير بالتصوير كمفهوم فى النظرية والممارسة الجمالية، علينا أن نفهم ما أسماه دالاواى Dallaway فى عام ١٨٢٧ "التاريخ الأدبى للبستنة"[١٠١]. استخدم جيلبن مصطلح الجدير بالتصوير فى معظم الأحيان لتقدير تلك المشاهد العرضية التى يمكن أن تصادف الرحالة، وعلى نحو متزايد السائح الذى يمر عبر المناظر الطبيعية. ولكن تم تطوير كل من المصطلح والمفهوم بالنظر إلى تصميم المناظر الطبيعية designing landscape وتقديرها. وبينما كتب جيلبن مقالات عن **الجمال الجدير بالتصوير** ودوّن جولاته السياحية، أبرز برايس الجانب العملى فى كتابه **مقالة عن الجدير بالتصوير** بأن أعلن فى عنوانه الفرعى أن عمله يتناول كذلك "فائدة دراسة الصور فى تحسين المناظر الطبيعية الحقيقية". يعلن بوب فى ملاحظة؛ غالبا ما تخضع للاقتباس ويرويها عنه سبنس Spence: "البستنة فى مجملها تصوير للمناظر الطبيعية" [١٠٢] All gardening is landscape painting ويعلن وليم شنستون William Shenstone فى مبحثه المهم عن البستنة: "لابد أن يشتمل المنظر الطبيعى على تنوع كاف لتشكيل صورة على لوحة التصوير الزيتى canvas؛ وما ذلك باختبار سيئ، حيث إننى أعتقد أن مصور المناظر الطبيعية أمثل مصمم يهتدى البستانى بتصميماته"[١٠٣]. إن الميل إلى الإعجاب بالمناظر الطبيعية طبقًا لمبادئ الفن وتقدير المنظر الطبيعى كلما زاد الشبه بينه وبين لوحة التصوير الزيتى جعل بعض الناس يعيدون تصميم المناظر الطبيعية من حولهم حتى يستنسخوا نسخا من تصوير المناظر الطبيعية .

إذا كان تاريخ الجدير بالتصوير يتقاطع مع التاريخ الأدبى للبستنة، فإن هذه التطورات فى التصوير والأدب وعلم الجمال وتصميم المناظر الطبيعية تتقاطع مع التاريخ الاجتماعى والسياسى لإنجلترا فى القرن الثامن عشر. تصادفت مجموعة متنوعة من المؤثرات والظروف الممكنة لتشكل الأسس الحرفية والمجازية التى سيتم على أساسها تطوير وتنميته الجدير بالتصوير. اكتسب فن التصوير مكانة عالية جديدة، وامتد هذا الاهتمام بالفنون البصرية إلى الأدب حيث إن نظريات "الشعر مثل التصوير" اكتسبت حياة جديدة وصار

(١٠٠) *Price The picturesque moment p. 259*
(١٠١) *Barrell, The Idea of Landscape, pp. 50, 59*
(١٠٢) *Knight, Analytical Inquiry, p. 154*
(١٠٣) *Dallaway Supplementary anecdotes p. 301*

الشعر الوصفى رائجًا[١٠٤]. كان شعر جون داير John Dyer الطوبوغرافى Topographical poetry وقصيدة الفصول *The Seasons* لجيمس طومسون[١٠٥] James Thomson انعكاسًا وتعزيزًا للاهتمام بالوصف البصرى visual description والطبيعة، وخاصة المناظر الطبيعية. كان كلود وروزا وبوسان يعتبرون مصورى مناظر طبيعية مثاليين، كما طور فنانون مثل ويلسون وكونستابل Constable رؤاهم الخاصة لتصوير المناظر الطبيعية الإنجليزية. كان طومسون ذاته (فى مجاز مألوف للشعر مثل التصوير) يعرف بأنه "كلود الشعراء"[١٠٦] The Claude of the Poets.

هذا الاستثمار للعالم الطبيعى والمناظر الطبيعية وتمثيلاتها اللفظية والبصرية تجاوز مجال التقدير الجمالى. ويربط هاسى تقدير القرن الثامن عشر للمناظر الطبيعية برواج الرحلة الكبرى[١٠٧] Grand Tour التى عرّفت الطبقة الأرستقراطية على كل من جبال الألب Alps وتصوير المناظر الطبيعية الإيطالية[١٠٨]. ومع أذواقهم المكتسبة أو المرفّعة حديثًا بالنسبة للمناظر الطبيعية، نفذ الذواقة مقتنياتهم من فن المناظر الطبيعية خارج منازلهم الريفية وداخلها. وأرسل السادة رعاة الفنون patrons فنانين مثل وليم كنت William Kent إلى إيطاليا لكى يعودوا بلوحات تصور زيتى و(كما يلاحظ هانت Hunt وويليس Willis) "اتخذت أرضياتهم دومًا أشكال اللوحات التى توحى بها"[١٠٩]. إن التذوق النامى لأشكال وأساليب معينة من المناظر الطبيعية امتد من الأوصاف المتخيلة فى الشعر والمناظير perspectives المؤطرة على جدرانهم إلى المَرائى prospects التى تؤطرها نوافذهم ويتم الشعور بها من خلال وجهات النظر المتميزة التى يستمتع منها ملاك الأراضى الذين يمشون فى أراضيهم كمشاهدين. وهذا الانتقال من الكتاب ومعرض الصور gallery إلى الضيعة

(١٠٤) *He referred to "clumps of trees" on this estate at Twickenham as being "like the groups in pictures"(Spence, Observations, I, p. 25)*

(١٠٥) جيمس طوسون (١٧٠٠-١٧٤٨) شاعر اسكتلندى كان فى العصر الكلاسى الجديد من الأصوات الشعرية التى استبقت الرومانسية وكان بمثابة رائد من رواد الرومانسية . وأشهر قصائده قصيدة الفصول التى كتبها فى الفترة ١٧٢٦-١٧٣٠ ونشر طبعة منقحة منها فى عام ١٧٤٤. وهذه القصيدة استبقت تقديس الرومانسيين للطبيعة ، وكانت مصدر إلهام للشاعرين الإنجليزيين وليم وردزورث وصمويل تايلور كولردج. وأجمع معظم النقاد على أن قصيدته الأخرى المسماة قلعة السفه **Castle of indolence** (١٧٤٨) هى أفضل أعماله على الإطلاق (المترجم).

(١٠٦) *Citedim Hussey, The Picturesque*

(١٠٧) جولة كان يقوم بها فى السابق إنجليزى ثرى أو أرستقراطى فى عواصم أوربا وحواضرها؛ بغية إكمال تعليمه وتوسيع مداركه والاستفادة من فوائد السفر والترحال (المترجم).

(١٠٨) *Hussey, The Picturesque, p. 12*

(١٠٩) *Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 13*

estate لم يكن ليحدث لولا ملاك الأراضى الأثرياء و"ثورة زراعية" سعت فيها الطبقة المحترفة الريفية" إلى "التحكم فى الطبيعة والاستحواذ عليها"(١١٠)، ولولا قوانين التسوير enclosure acts "التى خولت لملاك الأراضى أن يضموا ممتلكاتهم فى مساحات وحيدة كبيرة من الأراضى يتوسطها منزل ومنتزه"(١١١). فتم تسوير ما يزيد عن ثلاثة ملايين أكر(١١٢) acres من الأرض بموجب قوانين البرلمان فقط طوال القرن الثامن عشر، الأمر الذى أدى إلى تغيير معالم إنجلترا(١١٣).

غالبا ما يُستشهد بشافتسبيرى Shaftesbury على أنه ألهم استجابات جديدة نحو الطبيعة وصورًا ذهنية عنها. فى المحاورة التى وضع لها عنوانا جانبيا رواية فلسفية **Philosophical Rhapsody** فى كتابه الأخلاقيون ***The Moralists*** (١٧٠٩)، يصف المتحاورون المشاهد الطبيعية التى تتفتح على السامى: "أترى! يالها من خطوات مرتعشة تلك التى تطأ بها البشرية البائسة الحافة الضيقة للجروف (جمع جُرف) العميقة التى ينظرون منها لأسفل بفزع يسبب الدوار، ويرتابون حتى فى الأرض التى تحملهم، بينما يسمعون صوت السيول المكتوم تحتهم، وانظر إلى أطلال الصخرة التى توشك على السقوط، مع الأشجار المتساقطة التى تتعلق من جذورها لأعلى وتبدو كما لو كانت تجلب المزيد من الدمار وراءها"(١١٤). إن الحساسية التى يتم التكهن بها هنا ستقتات فيما بعد على تجربة عبور جبال الألب، وسيتم تقنين هذه التجربة فى كتاب بحث لبيرك، كما سيتم رسم المناظر الطبيعية مرات لا حصر لها فى لوحات تصوير المناظر الطبيعية وفى الروايات القوطية. كما يهتم شافتسبيرى أيضًا بالطبيعة المختارة للمجال البشرى. إن تجربة المناظر الطبيعية التى يمر بها متحمس ذو توجهات فلسفية يجد "شيئًا مستجيبا لذلك فى الذهن" – هذه التجربة تتطلع إلى أحلام روسو وتأملات الرومانسيين؛ وتنظر للوراء نظرة نقدية إلى شكلية بساتين القرن السابع عشر(١١٥).

يصر منشد الملاحم rhapsodist عند شافتسبيرى على أن "البرية تمتع": "نرى [الطبيعة] فى دخائلها الحميمة، ونتأملها ببهجة أكبر من البهجة التى نتأمل بها المتاهات

---

(١١٠) *Barrell, The Idea of Landscape, pp. 60-1*

(١١١) *Addison, The Spectator, III, pp. 551-2 (No . 414, 25 June 1712) Streatfield Art and nature pp. 10, 59*

(١١٢) الأكر acre وحدة قياس للمساحة فى إنجلترا تساوى ٤٠٠٠ متر مربع (المترجم).

(١١٣) *Hussey, English Gardens, pp. 15-16*

(١١٤) *Shaftesbury, Characteristics, II, p. 123*

(١١٥) *Shaftesbury, Characteristics, II, p. 271*

المصطنعة والبرارى المزعومة للقصر". يستحضر شافتسبيرى "عبقريـــة المكـــان" ويفـــضل المشهد الطبيعى "حيث لا الفن ولا الغرور أو الهوى البشرى أفسد نظامه الطبيعى بأن أقحـــم نفسه على الحالة الفطرية". ويصور الهاوى المتحمس عنده مشهدًا سيتم استنساخه فى بساتين لا حصر لها وفى أوصاف جيلبن وبرايس ونايت: "حتى الصخور الوعرة والكهوف المكسوة بالطحالب والمغارات غير المزخرفة وغير المنتظمة وشلالات المياه المتحطمة بكـــل الـــنعم المقززة للبرية ذاتها، كما تمثل الطبيعة أكثر؛ كل ذلك سيكون أكثر لفتا للاهتمام، وســـيبدو ذا روعة أكبر من الاصطناع الشكلى للبساتين الرائعة". إن الهجوم على تصنع بـــساتين القـــرن السابع عشر التى تحذو حذو النماذج الفرنسية والهولندية يرتبط بمفهوم وليد للطبيعة، خاصـــة كما تطبع ذاتها على الذهن، وهو مفهوم يقترن بتفضيل معلن للطبيعة على الفن. إن الشخصية المتحمسة تبالغ فى الثناء على "الطبيعة المجيدة ... التى يقدم كل عمل وحيـــد فيهـــا مـــشهدًا أوسع، وهى منظر أكثر نبلا من كل ما قدمه الفن"(١١٦)؛ ومـــع ذلك يرد – فى إيماءة ستركن كل هذه التصريحات فى القرن الثامن عشر جانبا – أن الطبيعة يتم تأثيرها على أنها منظـــر ومشهد.

فى المقالات التى تتناول "مباهج الخيال" التى نشرها أديسون فـــى مجلـــة ســـبكتاتر ***Spectator*** فى عام ١٧١٢، يمدح أديسون أيضًا "مَرائى الريف الممتاز المفتوح، الصحراء الشاسعة غير المزروعة، الوفرة الهائلة من الجبال، والـــصخور المرتفعـــة والجـــروف، أو المسطحات المائية الشاسعة". ليس الجمال هو الذى يجذب اهتمامنا، بل "ذلك النوع الفج مـــن الروعة التى تتجلى فى العديد من تلك الأعمال المذهلة للطبيعة"(١١٧). يقابـــل أديـــسون بـــين "المجال المحدود" لـــ "جماليات أكثر بستان أو قصر مهابةً" بـــ "الحقول الفسيحة للطبيعة" حيث "تهيم العين لأعلى ولأسفل دون قيد، وترتع من ذلك المعين اللانهائى من الصور"، وينادى بـــ "المزج المستساغ بين البستان والغابة، الذى يمثل وعورة مصطنعة" نجدها فى فرنسا وإيطاليا. ويقول أديسون إن "بستانيينا الإنجليز على العكس من ذلك بدلاً من أن يلاطفوا الطبيعة يهوون أن يحيدوا عنها بقدر الإمكان. إن أشجارنا ترتفع فى أشـــكال مخروطيـــة cones وكرويـــة globes وهرمية". وينفر أديسون من "نظافة وترتيب وأناقة" البساتين الإنجليزيـــة الكلاســـية ويصر قائلاً: "أفضل أن أنظر إلى شجرة ما بكل ما فيها من غزارة نمو وامتداد فى الأغصان والفروع بدلاً من أنظر إليها وهى مقطوعة ومنسقة فى شكل رياضى". إن "بـــستان الفواكـــه

---

(١١٦) *Shaftesbury, The Moralists, II, pp. 122, 125, 98*

(١١٧) *Addison, The Spectator, III, p. 54o (No. 412, 23 June 1712).*

المزهر" أفضل من "كل المتاهات الصغيرة لروضة مستوية فى حديقة نالتها أبرع يد بالتنظيم والتنسيق"[١١٨].

إن المقالة التى كتبها بوب فى عام ١٧١٣ فى صحيفة **الجارديان** ***The Guardian*** تتبع أديسون فى الثناء على "البساطة المحبوبة للطبيعة غير الموشاة" فى مقابل "الممارسة الحديثة فى البستنة" حيث "نبدو أننا نجعل دأبنا أن ننحسر عن الطبيعة، ليس فقط فى القص المتنوع للمروج لتشكيلها فى أشكال أكثر شكلية وانتظاما، ولكن أيضا فى المحاولات الشنيعة التى تتجاوز مجال الفن ذاته: نتحول إلى نحت، ومع ذلك مازلنا نُسر عندما نجعل أشجارنا تتخذ أردأ أشكال البشر والحيوانات أكثر من سرورنا بأكثر الأشجار انتظامًا"[١١٩]. كان بوب ذا تأثير كبير فى نظرية البستنة وممارستها (كما يتجلى فى بساتينه الخاصة الشهيرة فى توكنهام Twickenham)، ونصح المعمارى لورد بيرلنجتون Lord Burlington فى رسالته الشعرية عام ١٧٣١ قائلاً: "عندما تبنى، تغرس، أى شىء تشاء،/ عندما تشيد عامودًا أو تثنى عقدًا،/ عندما تضخم الشرفة أو تحفر مغارة؛/ فى كل ذلك، لا تنس الطبيعة./ استفت عبقرية المكان فى كل شىء". ولكن بوب، مثل شافتسبيرى، يعبر عن إعلانه لصالح الطبيعى من خلال الفن. وعبارة "عبقرية المكان" عنده "تجترف الوادى فى مسارح دائرية"، "تنوع الظلال عن الظلال" و"تصور كما تغرس، وتصمم كما تعمل"[١٢٠]. وهنا يجب علينا أن نتذكر أن تفضيل أديسون للطبيعى على الصناعى يرد فى سياق مقالات عن الخيال حيث يتم وضع "أعمال الطبيعة والفن" جنبا إلى جنب، وحيث تتم مقارنة المناظر للطبيعة بتمثيلاتها اللفظية والبصرية. فى الواقع، على الرغم من أن أديسون يلاحظ أن الشاعر دومًا "يعشق حياة الريف حيث تتجلى الطبيعة فى أكمل صورها"، وعلى الرغم من أنه يفضل "البرية" لهوراس وفرجيل على "أية مظاهر مصطنعة"، فهو يصر على أننا "نجد أعمال الطبيعة مازالت أكثر إمتاعًا كلما كانت أكثر شبهًا بأعمال الفن". ويرجع ذلك إلى أن "متعتنا تنبع من مبدأ مزدوج، من متعة الأشياء للعين، ومن شبهها بأشياء أخرى: كما أننا نستمتع بمقارنة جمالياتها كما لو كنا نتفحصها، ويمكننا أن نمثلها لأذهاننا، إما كصور أو كأصول"[١٢١]. عندما يقارن أديسون بين أعمال الفن وأعمال الطبيعة فى العدد رقم ٤١٦ من مجلة سبكتاتر، يتوصل إلى أنه على

---

(١١٨) *Addison, The Spectator, III, p. 541 (No. 412); pp. 549, 551 (No. 414)*

(١١٩) *Hunt and Willis, The Genius of The Place, pp. 205, 207*

(١٢٠) *Pope, Twickenbam Edition, III. ii, pp. 137-9. For Brownell, the "idea of the picturesquee" is implicit' in these lines (Alexander Pope, p. 109).*

(١٢١) *Addison, The Spectator, III, p. 550 (No. 414)*

الرغم من العيب المتمثل فى أن الكلمات، بخلاف التصوير، لابد أن تقوم بعملية الاتصال من خلال العلامات الاعتباطية للغة، فإن الكلمات "عندما يتم اختيارها جيدًا، تمتلك قوة هائلة جدًا لدرجة أن الوصف يزودنا فى العادة بأفكار أكثر حيوية من رؤية الأشياء ذاتها. يجد القارئ مشهدًا مرسومًا بألوان أقوى، ومرسومًا بصورة أكثر حياة فى خياله بمساعدة الكلمات أكثر من الرؤية الفعلية للمشهد الذى تصفه. فى هـــذه الحالة، يبدو أن الشاعر يستحوذ على أفضل ما فى الطبيعة"(١٢٢). فى سياق تصميم البساتين، يتم تفضيل الطبيعة على الاصطناع؛ ولكن فى سياق الخيال الأوسع، يبدو أن الفن يستحوذ على أفضل ما فى الطبيعة. يتم إضفاء قيمة على الطبيعى لأنه يتجنب الفنى أو الصناعى ولأنه يشبه الفن فى الوقت نفسه.

لذلك فإن الجدير بالتصوير يضرب بجذوره فى ذلك الاتكاء المتناقض للطبيعة على التجربة الجمالية. وكما أن تاريخ الجدير بالتصوير يتقاطع من التاريخ الأدبى للبستنة، يصير البستان حلبة يستعرض فيها المنظِّرون والممارسون التباس معقد إزاء الفن والطبيعة. وهنا يمكننا أن نحدد ملامح التغيرات فيما أسماه رونالد بولسون Ronald Paulson "نسبة الفن للطبيعة"(١٢٣) the ratio of art to nature . ثار الإنجليز على شكلية البستان الكلاسى واتساقه ونظامه المصطنع وارتأوا حالة للطبيعة ذات حماس جديد يسعى للبرى والوحشى والسامى، وطوروا نوعًا جديدًا من البساتين. ولكن هذا البستان خلق فى سياق يقارن بين أعمال الفن والطبيعة، ويفضل الطبيعة البكر غير الملموسة بأن يمتدح مناظرها ومشاهدها، وبالتالى تم تصور هذا البستان منذ البداية من خلال التفكير فى الصور والشعر. ويحتل هذا البستان مكانة وسطًا بين البساتين الرسمية و"البيوت" التى أبدعها براون Brown وأتباعه، ولذا أطلق عليه بستانًا شعريًا poetic garden. فى بساتين مثل توكنهام Twickenham وستو Stowe، تعاصر التفوق المعلن عنه حديثًا للطبيعة غير المزخرفة مع الرغبة فى خلق منظر طبيعى يشبه العمل الفنى، خاصة أعمال التصوير. تجاوز البستان الشعرى مجرد أوجه الشبه العرضية التى لاحظها أديسون أو تجاوز إلى حد ما مفهوم بوب للبستنة بصفتها تصويرًا للمناظر الطبيعية، مما يعنى تطبيق مجاز العمل الفنى بطرائق حرفية على نحو مدهش. ويعنى ذلك أن البستان لم يكن مثل العمل الفنى فحسب، بل كان عملاً فنيًا. علاوة على أنه تم النظر إلى البستان باعتباره عملاً أدبيًا على نحو خاص: قصيدة، نص، كتاب. يضرب الجدير بالتصوير بجذوره فى الأشكال الأدبية وحتى اللفظية التى ظهرت عندما

---

(١٢٢) *Addison, The Spectator, II, p. 560 (No. 416, 27 June 1712)*

(١٢٣) *Paulson, Emblem and Expression, p. 20*

اقترب البستان من الطبيعة أكثر. كان البستان الشعرى مدونًا بالكتابة وككتابة بالمعنيين المجازى والحرفى. ويرجع ذلك فى أحد جوانبه إلى تأثير التقليد الخاص بمحاكاة الطبيعة بالفنون المختلفة iconographic tradition الذى سمح بأن يتم تكوين (وفيما بعد قراءة) البستان على أنه سلسلة من الصور الرمزية emblems والطلاسم hieroglyphs والإشارات الأدبية الضمنية literary allusions.

فى ذلك التقليد التصويرى emblematic tradition، تعاون المعمار Architecture (خاصة محاكيات المعمار الكلاسى بما فيه من أطلال وتماثيل وقوارير Urns ومسلات وأعمدة كانت تنقش عليها فى العادة شعارات وأسماء وأبيات شعر واقتباسات أخرى) مع الجانب البصرى للوحات التصوير الزيتى والمسرح فى خلق نصوص لابد من قراءتها وفك شفرتها. كانت لغة مثل هذه البساتين تتطلب معرفة برسم الأيقونات iconography والإشارات الضمنية، وكذلك القدرة الفكرية والحساسية اللازمة للتأمل فى الموت والفضيلة والحرية والعزلة، أو أى موضوع أو تيمة أخرى توحى بها هذه البساتين؛ كما استخدمت هذه اللغة التوريات puns والإحالات التناصية intertextual references المتقنة. واعتمد هذا التلاعب بالإحالات والإشارات الضمنية على تقليد أدبى وأيقونى ثرى وكذلك على مبادئ أكثر جدة من تداعى المعانى association المستمد من هوبز وخاصة من لوك[١٢٤]. اتضح أن تداعيات المعانى الخاصة برسم الأيقونات والإحالات الأدبية الضمنية شديدة النوعية والتخصص لدرجة أنها صارت صعبة القراءة على نحو متزايد. إن عدم الرضا عن استغلاق اللغة الخاصة للصور التقى بالرغبة فى تجربة أقل فكرية وأكثر وجدانية. يؤكد توماس ويتلى Thomas Whately فى كتابه **ملاحظات على البستنة الحديثة** ***Observations On Modern Gardening*** (١٧٦٥) على أن البساتين لابد أن تعطى انطباعا ما، لا أن تستميل الذهن. شكا ويتلى من أن "الشلالات الطبيعية الصغيرة natural cascades شوهها آلهة الأنهار؛ ولا تشيد الأعمدة إلا لكى تحظى بالاقتباسات"؛ ويعلن قائلا: "كل هذه الأساليب تصويرية emblematic وليست تعبيرية expressive .... إلا أنها لا تعطى انطباعا فوريا؛ لأنه لابد من فحصها ومقارنتها وربما تفسيرها قبل أن يتم فهم التصميم الكلى لها فهما جيدا". ويصر على أن أية إشارة ضمنية لابد أن "يوحى بها المشهد... وأن

(١٢٤) *See Locke on the Conexion of Ideas wholly owing to Chance or custom Essay concerning Human Understanding, p. 395*

يكون لها قوة الاستعارة الخالية من تفاصيل القصة الرمزية"[١٢٥]. إن هذه النقلة من الصورة الرمزية emblem إلى التعبير expression، من القصة الرمزية allegory إلى الاستعارة، واصلت وضع أساس الجدير بالتصوير؛ وحدثت هذه النقلة تحت شعار الطبيعة، مثل الحركات المدروسة والتحولات التى سبقتها فى تصميم المناظر الطبيعية.

بدأ كابابيليتى براون Capability Brown مشواره كبيرا للبستانيين فى بستان ستو Stowe وصار من أوائل مصممى المناظر الطبيعية المحترفين، ويرجع له الفضل فى أن استبدل بالإشارة الضمنية المنظمة والمبتدعة "أنساقا أكثر مرونة فى الارتباط"، باحثا عن صور وأشكال للطبيعة فيما أسماه "صنع المكان"[١٢٦] Place-making. وكان براون بمثابة حلقة الوصل بين التصوير الأكاديمى academic picturesque للبستان التصويرى الرمزى أو البستان الشعرى وبين نظريات جيلبن وبرايس ونايت. تم تمجيد دور براون فى الثورة على اتساق واصطناع بساتين القرن السابع عشر، وأطلق عليه لقب "المصور العظيم"[١٢٧]، فقد أزال العقبات أمام الجدير بالتصوير، إلا أن برايس ونايت اعتقدا أنه تخلص من أشياء كثيرة زائدة عن الحد، وأن صنع المكان عنده كان شديد الراديكالية، بمعنى أنه استأصل المنظر الطبيعى واستبدل بالطبيعة اصطناعا جديدا. تعرض براون ومحسِّنى الطبيعة improvers الذين تبعوه، خاصة ربتون Repton للهجوم من قبل المدافعين عن الجدير بالتصوير نتيجة لهندستهم الباهظة والمسرفة؛ ففى صنع المكان عند هؤلاء المحسّنين، بدا أنهم يعتبرون أنفسهم "عباقرة المكان" لهم الحق فى تحريك التلال والأنهار والتخلص من أجزاء كبيرة من المناظر الطبيعية لكى يصنعوا مروجا lawns وأشكالا كبيرة الإنتاج mass-produced forms. وركز الجدل اللاذع على نحو بارز بين المحسّنين ومنظّرى المناظر الطبيعية من جديد على نسبة الفن إلى الطبيعة. وتمحور الجدل إلى حد كبير على مكانة التصوير والتزام مصمم المناظر الطبيعية بمبادئ الجدير بالتصوير. ولكن كان براون وربتون هما اللذان تم اتهامهما بخيانة قضية الطبيعة.

يقول برايس فى خطابه خطاب إلى همفرى ربتون إنه "بينما كان السيد براون يزيل قطعا قديمة من الشكلية، كان يؤسس قطعا جديدة ذات آثار أكثر اتساعا"[١٢٨]. استاء نايت من

---

(١٢٥) *See Hunt and Willis, The Genius of the Place, pp. 33-4; and Hunt, Ut pictura poesis pp. 100-1, 98*

(١٢٦) *Whately, Observations on Modern Gardening, pp. 83-4*

(١٢٧) *Hunt, Figure, pp. 190, 218. [46]Cited in Hussey, The Picturesque, p. 138*

(١٢٨) *Letter to Humphry Repton, Essays, III, p. 37*

أن ربتون غيّر جلده وتخلى عن مبادئ التصوير؛ فأعلن نايت أنه من المسلم به بوجه عام أن نظام تحسين الجدير بالتصوير عند براون وأتباعه نقيض الجدير بالتصوير تماما؛ فكل موضوعات التصوير تتلاشى فى الحال كلما خطوا خطوة للأمام(١٢٩). وطالب ربتون أن "يترك مدرسة السيد براون، ويرجع إلى مدرسة الأساتذة العظام فى تصوير المناظر الطبيعية"(١٣٠). ربما تصادف حدوث تقنين ومعايرة الخطوط والأشكال مع حدوث تغيرات فى العرف والإدراك غيرت معنى ما هو طبيعى. ففى تاريخ الأدب والتصوير، يمكن للتغيرات فى أعراف التمثيل conventions of representation أن تنكر على الأعمال الفنية قدرتها على الإقناع conviction، وبالتالى تستلزم هذه التغيرات أشكالا جديدة توفى بمتطلبات التصورات الجديدة لمحاكاة الواقع verisimilitude أو تتحدى هذه التصورات؛ يمكن أن يكون الأمر كما يلى: ما بدا لأول وهلة طبيعيا على نحو راديكالى فى بساتين براون صار صناعيا فى نظر الجيل اللاحق- مثلما كان الحال قبل ذلك فى بداية القرن الثامن عشر عندما بدأت صفات البستان الشعرى التى كانت تبدو طبيعية من قبل فى أن تصير مبتذلة وغير طبيعية على نحو مطرد. على كل حال، اعتقد المدافعون عن الجدير بالتصوير أن محسّنى الطبيعة أعادوا الاصطناع والشكلية لأنهم نبذوا كلا من أشكال الطبيعة وأشكال الفن.

سخر برايس ونايت من براون وربتون لكونهما بستانيين(١٣١)، إلا أن ربتون يفخر بأنه يجمع بين قدرات مصور المناظر الطبيعية والبستانى العملى practical gardener فيما أسماه بستنة المناظر الطبيعية landscape gardening. يؤكد ربتون على أن تصميم المناظر الطبيعية لا يمكن أن يقيّم على مبادئ التصوير وحدها، ويعلن (بلهجة تستحضر حكاية رينولدز عن ويلسون) أن نايت "يبدو أنه ينسى حتى أن المسكن موضع راحة ورفاهية بغرض السكن؛ وليس مجرد إطار لمنظر طبيعى أو مجرد أمامية لصورة ريفية"(١٣٢). يستحضر ربتون تجاوزات الممارسات البستانية للأزمنة السابقة التى تم إبطالها و يوصل مبادئ "بستنة الصورة" picture gardening إلى نتيجتها المنطقية، ويلمّح إلى أنه "لو كانت

(١٢٩) *Knight, The landscape, 2nd edn, pp. 17-18n*

(١٣٠) *Knight, The Landscape, 2nd edn, pp. 99-101*

(١٣١) *Knight, The Landscape, 2nd edn, pp. 99-101; Price, Esssys, I, pp. 243-4*

(١٣٢) *"Landscape Gardeing", p. 99. Repton cites William Wyndham:' A scene of a cavern, with banditti sitting by it, is the favourite subject of Salvator Rosa; but are we therefore to live in caves, or encourage the neighborhood of banditti? Gainsborough's country girl is a more picturesque object than a child neatly dressed in a white frock; but is that a reason why our childeren are to go in rags?*

المناظر الطبيعية لدى المصور لا غنى عنها فى كمال البستنة، سيكون من الأفضل بالتأكيد رسمها على لوحة تصوير زيتى فى نهاية الممر، كما يفعلون فى هولندا، بدلا من التضحية بصحة وبهجة وراحة المسكن الريفى لصالح المناظر البرية – الممتعة على الرغم من ذلك – المتولدة من خيال المصور"(١٣٣). ليست المشكلة مجرد مشكلة راحة، بل ما معنى أن يتم تصوير منظر موجود فى الطبيعة. ما يبدو مصدر تهديد هنا لا يتمثل فى فكرة أن المرء يمكنه أن يصمم مشهدا طبيعيا كما لو كان لوحة تصوير زيتى، بل فى فكرة أن المشهد الموجود فى هذه اللوحة سيكون له الأولوية على المشهد الموجود فى الطبيعة. اللوحة الفعلية الموضوعة فى بستان ما لن تؤدى إلا إلى تحييد الفكرة القائلة بأن التمثيل سيحتل مكان الطبيعة إذا قام بستانيو المناظر الطبيعية landscape gardeners باستنساخ منظر طبيعى من النموذج الموجود فى لوحة تصوير زيتى.

يدافع برايس عن الأوضاع النسبية للفن والطبيعة فى نظريته، وينكر أنه يوصى بـ "دراسة الصور على حساب دراسة الطبيعة مما يؤدى إلى استبعاد الطبيعة"(١٣٤). كما أن جيلبن ينكر أنه أعلن أن "كل جمال يكمن فى الجمال الجدير بالتصوير أو أنه من الواجب فحص وجه الطبيعة على ضوء قواعد فن التصوير فقط". ويزعم أنه "يتكلم بلغة مختلفة. نتحدث عن المشاهد العظيمة فى الطبيعة، على الرغم من أنها غير جذابة على ضوء الجدير بالتصوير، بصفتها ذات أثر قوى على الخيال"(١٣٥) – لكن تكمن فى لغة تصور الطبيعة فى مشاهد، ومن وجهة نظر يبدو أنها تغير وجه الطبيعة بأنها تصممها أو مجرد تنيرها طبقا لقواعد فن التصوير. حذر ويتلى فى كتابه **ملاحظات على البستنة الحديثة** قائلاً إن أعمال أى مصور عظيم "معارض رائعة للطبيعة" يمكنها أن تعلم "تذوق الجمال، إلا أن سلطتها ليست مطلقة، فلابد أن يتم استخدامها على أنها مجرد تصميمات تمهيدية studies، لا على أنها نماذج، ذلك لأن الصور والمشهد الطبيعى، رغم تشابههما فى نواح عديدة، فهما يختلفان فى بعض الجزئيات التى لا بد لنا أن نأخذها فى اعتبارنا قبل أن نستقر على تحديد الدقائق التى يمكننا أن نحولها من أحدهما إلى الآخر"(١٣٦). يصر برايس على أن هناك "أسبابًا لإعداد رسم إعدادى للطبيعة studying copies of nature، على الرغم من أن الأصل موجود أمامنا"؛ ويقترح أننا لا ننظر إلى لوحات التصوير الزيتى باعتبارها "مجموعة من تجارب الطرق

(١٣٣) *Repton, Landscape Gardening, pp. 114, 104*
(١٣٤) *Price, Essays*
(١٣٥) *Three Essays*
(١٣٦) *Whately,Observations*

المختلفة التى يمكن من خلالها ترتيب الأشجار والمبانى والمياه، إلخ"[١٣٧]. ولكن بمجـــرد أن المرء يدخل مجال الجدير بالتصوير، ليس من السهل دومًا التمييز بين الأصـــل والـــصورة، حتى عندما يكون مشهد التصوير مجرد عجالة لمشهد الطبيعة. يرى ويتلى أن البستنة "تسمو على تصوير المناظر الطبيعية سمو الواقع على التمثيل"[١٣٨]. ولكن يمكن أن يسأل المرء مـــا الذى ينظر إليه وأصل الطبيعة أمامه، خاصة عندما تتم مشاهدة مشهد الطبيعة الحقيقى كما لو كان تمثيلاً. ما الذى يؤلفه المرء عندما يصمم منظرًا طبيعيًا، حيث إن "الطبيعة قلما تعـــرف ذلك الشيء الذى يسميه البشر منظرًا طبيعيًا" كما لاحظ وليم مارشـــال William Marshall فى عام ١٧٨٥ [١٣٩]. يقوم الهجوم المضاد للمحسِّنين على برايس ونايت على الحس العـــام وليس على الحِجَاج الأخلاقى أو الفلسفى؛ إلا أن هذا الهجوم المضاد، عندما يتحـــدى أولويـــة التصوير فى وجهة نظر الجدير بالتصوير، يستند إلى تيار مستتر من القلق حـــول المـــسافة الجمالية aesthetic distance التى تمتد بطول التاريخ الأدبى للبستنة، وكذلك بطـــول علـــم جمال الجدير بالتصوير.

رأينا أن قضية المسافة الجمالية aesthetic distance منذ البداية تلهم مفهوم الجدير بالتصوير ذاته. وعلى الرغم من أن منظِّرى وممارسى تصميم المناظر الطبيعية ســـعوا لأن ينبذوا الصناعى ويعتنقوا الطبيعى، فإن الجدير بالتصوير يشمل النظر إلى الطبيعة كمـــا لـــو كانت فنا، مع استخدام مبادئ الفن لتصميم الطبيعة. كان إنشاء المدرجات، وترتيب الأشـــجار لتؤطر مشاهد طبيعية مثل كواليس خشبة المسرح، واستخدام المرايا لملء معرض الطبيعـــة بمناظر حية tableaux؛ كل ذلك كان مجرد تجليات حرفية لوجهة النظر التـــى يفتـــرض أن مُشاهد الجدير بالتصوير بهضمها ويجعلها جزءًا من تكوينه الـــداخلى internalize. كانـــت ضيعة بوب فى توكنهام تحتوى على مغارة مشهورة تضم مرايا تنعكس عليها المياه والضوء والصور العديدة. وفى عام ١٧٤٧، قدم أحد الزوار الوصف التالى: "ألواح زجاجية حـــساسة للضوء plates فى الأجزاء المعتمة من السطح وأركان الكهف حيث لا يمكن اكتشاف الخداع إلا من خلال قوة كافية من الضوء، بينما نجد أن الأجزاء الأخرى، والجداول الصغيرة rills والنوافير وأحجار الصوان والحصاوى، وما شابه ذلك مما هو مضاء بصورة كافيـــة – كـــل ذلك ينعكس من جراء المرايا العديدة لدرجة أن كل شيء يتعدد دون كشف الـــسبب، ويتمثـــل موقعه فى تنوع مدهش"[١٤٠]. وكما يلاحظ براونيل Brownell وهو يستشهد بوصف بـــوب،

(١٣٧) *Price, Essays*

(١٣٨) *Whately, Observations*

(١٣٩) *Cited in Andrews, The search for the Picturesque . p. 34*

(١٤٠) *Published in The General Magazine in 1748, the letter is reprinted in Hunt and Willis, The Genius of the Place, pp. 249-50*

كانت المغارة مصممة "لتعمل مثل كاميرا مظلمة وعلى جدرانها تشكل كل أشياء النهر والتلال والغابات والقوارب صورة متحركة فى أبعادها المرئية"(١٤١). قال جيلبن أثناء وصفه لـ "الأثر العجيب جدًا" لـ "كثرة المرايا": "بالمثل تتحول المناظر بالخارج إلى الجدران بالداخل، ونجد جوانب الحجرة تزخرفها المناظر الطبيعية بشكل أنيق على نحو لا يقدر عليه قلم الرسم الذى يستخدمه تيتيان(١٤٢) Titian"(١٤٣). ويشرح الزائر كيف أن وجود هذه الصور والانعكاسات من كل جانب "تقدم لك مزيجا من الحقائق والصور لا يمكن تمييز بعضها عن بعض، على نحو يحسن التصرف فى الطبيعة"(١٤٤). ولكن هذا المزيج اللامميز جزء من جماليات الجدير بالتصوير، جماليات لا تكتفى بالمقارنة بين الصورة والواقع أو النظر إلى الطبيعة من خلال إطار الفن أو تصميم الأصل على منوال التمثيل، بل تمحو فى النهاية الفرق بين أحدهما والآخر.

يؤكد أديسون فى مقالته التى نشرها بمجلة سبكتاتر أن "منتجات الطبيعة ترتفع قيمتها طبقًا لمدى شبهها بمنتجات الفن"، وأن "الأعمال المصطنعة تحظى بقيمة أعلى نتيجة لشبهها بالأعمال الطبيعية"، ثم يقدم وصفا متميزًا لكاميرا مظلمة:

أجمل منظر طبيعى شاهدته فى حياتى كان مرسومًا على جدران حجرة مظلمة كانت تقف قبالة نهر صالح للملاحة من جانب وقبالة منتزه من الجانب الآخر. وهذه التجربة شائعة جدًا فى علم البصريات، وهنا تكتشف موجات الماء وتذبذباته فى ألوان ناصعة مناسبة، وصورة السفينة تدخل من أحد الأطراف وتبحر بالتدريج عبر النهر كله. وعلى الجانب الآخر ظهرت الظلال الخضراء للأشجار، تتماوج جيئة وذهابا مع الرياح، وهناك قطعان من الغزلان بشكل مصغر وسط هذه الأشجار تقفز على الحائط.

يشير أديسون ضمنا إلى أن "جدة مثل هذا المنظر" يمكن أن تستحوذ على الخيال، لكنه يزعم أنه "من المؤكد أن السبب الأساسى يتمثل فى عظم الشبه بينه وبين الطبيعة، حتى إنه لا يقدم لنا ألوانا وأشكالاً فحسب مثل الصور الأخرى، بل يقدم لنا أيضًا حركة الأشياء

---

(١٤١) *Brownell, Alexander Pope, p. 129*

(١٤٢) تيتيان أو تيشان كما ينطقه الأمريكان أو تيتسيانو فيتشيليو Tiziano Vecellio كما هو اسمه الأصلى (١٤٨٨-١٥٧٦) مصور زيتى إيطالى يعد أعظم رسامى القرن السادس عشر بإيطاليا. ولد فى مدينة البندقية، أدخل الألوان القوية والاستعمال التكوينى للخلفيات فى مدرسة البندقية. وأثرت أعماله فى فن التصوير الزيتى فى أوربا، وقدمت بديلا للتقليد الفلورنسى الذى كان يمثله رافائيل ومايكل أنجلو، واستلهم أعماله فنانون مثل الفنان الهولندى رمبرانت والفنان الفرنسى ديلاكروا، كما استلهمها الفنانون الانطباعيون (المترجم).

(١٤٣) *Gilpin, a Dialogue, cited in Hunt and willis, The Genius of the Place, p. 256*

(١٤٤) *Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 250*

التى يمثلها"(١٤٥). يبدو الأمر كما لو كان أديسون اخترع (أو اكتشف) الصور المتحركة motion pictures حيث إنه يرى صورًا ذهنية وصورًا مادية يتم إسقاطها بشكل مصغر على الحائط بالضوء واللون. وتحظى هذه الصور بالإعجاب نتيجة لشبهها بالطبيعة، لكن الطرف الثانى فى المقارنة هنا لا يتمثل فى "صور أخرى"، بل فى الطبيعة ذاتها. لا يبدو أن أديسون مهتم بأن يطل من النافذة أو يخطو بقدمه وسط المناظر الموجودة فى الطبيعة.

لم تكن المغارات، مثل تلك التى نجدها عند بوب، موجودة فى كل مكان، لكن الرحالة الهواة لما هو جدير بالتصوير picturesque travelers كان بإمكانهم أن يظهروا على أى مشهد، مجهزين بمراياهم الخاصة. فى الواقع، كان المشاهدون الذين لا حصر لهم يؤطرون قيامهم بالنظر بآلات مثل الكاميرا المظلمة وخاصة مرآة كلود(١٤٦) Claude glass أو المرآة المحدبة convex mirror: "تتساب سلسلة من الصور ناصعة الألوان أمام العين بانتظام. وهى مثل رؤى الخيال أو المناظر المتألقة فى الحلم. تَعبر الصور والألوان فى وصف شديد اللمعان بسرعة أمامنا، ولو تصادف واتحدت اللمحة العابرة حسنة التدريب معها، سندفع كل ما لدينا فى سبيل تثبيت المشهد وإخضاعه لريشتنا"(١٤٧). فى الذهن الذى يصفه لوك وهيوم، تنساب الصور العابرة أمام الخيال على الدوام، حيث يتم وصف الخيال من خلال الصور الذهنية. عندما ينظر المشاهد بعين تعشق الجدير بالتصوير picturesque eye، يتمثل إطار كلود ومرآته ويحول الصور العابرة للعالم إلى صور فنية. وكما يحدث عادة فى تلك الفترة، صارت نظرية المعرفة وعلم الجمال معشقين ببعضهما بعضا superimposed. فى الواقع، يعلن جيلبن أنه عند رؤية الجدير بالتصوير، "يصير الخيال كاميرا مظلمة"؛ لكنه يصر على أن هناك "فرقا" حيث إن "الكاميرا تمثل الأشياء كما هى فى الواقع، بينما الخيال يتأثر بأجمل المشاهد ويعتبر بقواعد الفن، وبالتالى يشكل صوره لا من أبدع أجزاء الطبيعة

---

(١٤٥) *Addison, The Spectator, III, pp. 550-1 (No, 414)*

(١٤٦) نسبة إلى الرسام الفرنسى كلود لوران Claude Lorrain (١٦٠٠ – ١٦٨٢)، نشأ فى فرنسا، لكنه سرعان ما عاد إلى روما ليقضى بها ما تبقى من حياته. وهو يرسم المناظر الطبيعية من حوله متأثرًا بأطلال روما الكلاسية وذكرياتها القديمة، ولم يكن يهتم بموضوع لوحاته كثيرًا، فقد كان اهتمامه ينصب على روعة المناظر الطبيعية، خاصة الضوء ولون الشمس الذهبى ساعة الغروب، لكن الذوق العام فى عصره لم يكن يقتنع بتصوير المناظر الطبيعية وحدها، لذا أوكل لوران إلى معاونيه رسم الشخوص المتناثرة هنا وهناك فى لوحاته بعد أن يصور المناظر الطبيعية، مما يوحى بموضوع ما فى اللوحة يرضى معاصريه. ومن لوحاته الشهيرة "المرفأ ساعة الغروب" و"ارتقاء القديسة أورسلا متن السفينة" (المترجم).

(١٤٧) *Cited in Andrews, Search for the Picturesque, p. 68. and Barrell, The Idea of Landscape, p. 23*

فحسب، بل كذلك طبقًا لأفضل ذوق"[١٤٨]. ليست هذه العملية مقصورة على إنتاج الصور فى الخيال، فيبدو أنها تتم حتى عند رؤية الأشياء كما هى فعلاً فى المشهد الحاضر. وبهذا المعنى يصير خيال الرحالة أو المشاهد الهاوى للجدير بالتصوير مرآة كلود، محولاً مشهد الطبيعة من خلال المنظور المؤطر للفن. إن مسألة تحويل الأشياء كما هى فى الواقع إلى تمثيلات عن طريق النظر إليها من خلال مرآة الجدير بالتصوير تصير مسألة مركبة بالطبع عندما تكون أشياء الطبيعة ذاتها قد صممت وفقًا لقواعد الفن، أى عندما يكون المنظر الطبيعى الماثل أمام العين رؤية من رؤى الخيال منذ البداية: المنظر الطبيعى المتألق لحلم بلوحة تصوير.

كان من بديهيات تصميم المناظر الطبيعية فى القرن الثامن عشر أنه لابد من إخفاء الفن. يدافع نايت عن "الفن المستتر art clandestine والتصميم المخفى" concealed design فى كتابه المنظر الطبيعى[١٤٩] ***The Landscape***. ويعتبر المنظّرون والممارسون أمثال ويتلى البستنة أحد فنون المحاكاة imitative arts، إلا أنهم يحذرون قائلين إن الوعى بالمحاكاة يكبح سلسلة الأفكار التى يوحى بها المظهر على نحو طبيعى. يقول جوزيف سبنس Joseph Spence – الذى يوجه مصمم المناظر الطبيعية إلى أن يتبع الطبيعة – إن "البستنة محاكاة لـ "الطبيعة الجميلة"، ولذلك يجب ألا تكون مثل الأعمال الفنية. فأينما يظهر الفن يفشل البستانى فى إنجازه"[١٥٠]. يؤكد ربتون أيضًا على أن "أعلى كمال لبستنة المناظر الطبيعية يتمثل فى محاكاة الطبيعة بحصافة شديدة حتى لا يتم اكتشاف تدخل الفن"[١٥١]. أما برايس الذى يستشهد ببيت تاسو Tasso المتمثل فى أن "الفن الذى يصنع كل شىء، لا يكشف شيئًا قط" L'arte che tutto fa, nulla si scopre فى خاتمة كتابه **مقالة عن الجدير بالتصوير**، فيقول: "أينما يوجد أى شىء من البرية الطبيعية والتعقد الطبيعى فى المشهد يجب على المحسّن أن يخفى نفسه مثل مؤلف حصيف يطلق العنان لخيال قارئه، بينما لا يبدو عليه أنه يرشده". لابد أن يكون مثل هومر الذى يلاحظ برايس (متبعًا أرسطو) أنه "قلما يظهر بشخصه"؛ ويقابل برايس بين ذلك وميل فيلدنج للظهور "أحيانًا بتباه"[١٥٢].

---

(١٤٨) *Cired by Andrews, Search for the Picturesque, p. 68*

(١٤٩) *See Barrell, The Idea of Landscape, p. 43' Hunt and Willis, The Genius of the Place, p. 333; and Monk, The Sublime, p. 204*

(١٥٠) *Hunt and willis, The Gemius of the Place , p. 268*

(١٥١) *Repton, Landscape Gardening, pp. 162, 84*

(١٥٢) *Price, Essays, I, pp. 334-5; Essay, p. 287. The criticism of Fielding appears in the first edition but in deleted in the revised and expanded Essay. Cf. Tasso, Gerusalemme liberat(XVI, 9,8)in Opere, p. 449; and Aristotle, Poetics, III.ii, p. II*

يقول برايس فى خاتمة كتابه: "هناك بالفعل بعض الكلمات فى كل اللغات ذات معنيين أحدهما حسن والآخر سيئ(١٥٣): مثل Simplicity (بساطة، سذاجة)، وSimple (بسيط، ساذج)، وArt (فن، مكر)، وArtful (بارع، ماكر)، التى تعبر عن ازدرائنا وإعجابنا فى آن ". ليس بمستغرب أن منظرى وممارسى الجدير بالتصوير فى القرن الثامن عشر اعتنقوا أيديولوجية تنادى بالاستعمال المستتر وإخفاء الفن. ومع ذلك يشتمل التاريخ الأدبى للبستنة وجماليات الجدير بالتصوير على ذلك اللبس المتعلق بكل من الطبيعة والفن – ذلك الازدراء وذلك الإعجاب – لدرجة أنه لا يمكن صرف النظر عن الصيغ الخاصة بإخفاء الفن على اعتبار أنها مجرد عرف. علاوة على أنه ما دام أن الجدير بالتصوير يعتمد على التعرف على الفن the recognition of art – أى الإصرار على أن يشبه المشهد عملاً فنيًا أنشأه أو يمكن أن ينشئه الفنان – فإن الفكرة القائلة بأن فن التصميم لابد أن يكون مستترا تصير فكرة معقدة.

تقدم نظريات نايت تعقيدًا جديدًا حيث إن أهم إسهام له فى نظرية الجدير بالتصوير يتمثل فى تطبيقه لنظرية تداعى المعانى Associationsism . فبعيدًا عن نظريات ما بعد اللوكية [نسبة إلى لوك] للمدافعين عن المسلات والنقوش فى البساتين التصويرية الرمزية emblematic garden، يستخدم نايت نظرية تداعى المعانى لينادى بنظرية معرفة أكثر راديكالية فى الجدير بالتصوير تهاجم صديقه برايس مباشرة. يقول نايت فى كتابه بحث تحليلى فى مبادئ الذوق ***Analytical inquiry into the principles of taste***:

اللذة الحسية التى تنبع من مشاهدة الأشياء والتشكيلات، التى نطلق عليها الجديرة بالتصوير، يمكن أن يشعر بها كل البشر وفقا لمقدار صحة أعضاء الإبصار وحساسية عندهم؛ لأنها مستقلة تمامًا عن كون هذه الأشياء والتشكيلات جديرة بالتصوير، أو على منوال المصورين. لكن هذه العلاقة بالتصوير، التى نعبر عنها من خلال مصطلح الجدير بالتصوير، هى تلك العلاقة التى تقدم اللذة الكلية المستمدة من تداعى المعانى، وبالتالى لا يمكن أن يشعر بها إلا أشخاص ذوو أفكار مماثلة يمكن أن يتم استدعاؤها، هم الأشخاص الملمون بذلك الفن بدرجة أو بأخرى.

---

(١٥٣) مثال ذلك فى اللغة العربية "المهزلة" التى تعنى الشكل المسرحى المعروف، كما تعنى الهذيان، والجدب ، والنحافة ، وكلها معان سلبية أو سيئة، ومثال ذلك أيضًا الفعل "افتن" الذى يعنى سلك بالقول أفانين وأنواعًا كما يعنى تشدد فى الخصومة والمكر، وكذلك الفعل نوّر على فلان، بمعنى أرشده وبين له الأمر، ولبّس عليه أمره وفعل فعل نورة الساحرة (المترجم).

يركز نايت على أولئك الأشخاص "المعتادين على مشاهدة الصور البديعة والتلذذ بها"، الذين "سيشعرون باللذة على نحو طبيعى عند مشاهدة تلك الأشياء فى الطبيعة، الأشياء التى تستحضر تلك القدرات على المحاكاة"، ويعلن قائلاً: "الأشياء تستحضر فى الذهن المحاكيات التى أنتجتها المهارة والتذوق والعبقرية، وهذه بدورها تستحضر فى الذهن الأشياء ذاتها وتعرضها من خلال وسيط محسَّن، أى من خلال حس الفنان العظيم وبصيرته"[١٥٤].

وهنا أيضًا نجد مرآة كلود للخيال؛ الأشياء فى الطبيعة تذكرنا بلوحات التصوير، ونشاهد الأشياء الماثلة أمام أعيننا من خلال وساطة التمثيل الغائب. والمهم هنا هو إصرار نايت على أن الأشياء ذاتها لا تمتلك خواص جديرة بالتصوير مستقلة عن تداعيات المعانى فى ذهن المشاهد: "كل هذه اللذات الإضافية تنبع من أذهان المشاهدين الذين يتم إحياء سلاسل أفكارهم الموجودة سلفًا وإنعاشها وإعادة ربطها من خلال الانطباعات الجديدة – ومع ذلك المناظرة – على الحواس". يتمثل "الخطأ الأساسى" لبرايس فى "سعيه للقيام بتمييزات فى الأشياء الخارجية التى لا توجد إلا فى طرائق وعادات مشاهدتها وتدبرها"[١٥٥]. وعندما يرفض نايت أن يحدد موقع الجدير بالتصوير فى "الصفات الكامنة للأشياء"[١٥٦]، يستحضر تأكيد جيلبن على العين العاشقة للجدير بالتصوير. ولكن بينما يرى جيلبن أن البساتين "ملخص جيد جدًا للعالم: فهى متاحة للأذهان من صنف ونوع، وترخى العنان للميول من كل نوع"[١٥٧]، نجد أن نظرية نايت نظرية نخبوية elitist بطبعها. لم يقدر على تقدير الجدير بالتصوير إلا "الذهن ذو المخزون الثرى"[١٥٨]؛ فى الواقع، بالنسبة للمشاهد غير المؤهل بالتداعيات الضرورية، لن يكون الجدير بالتصوير مرئيا فعلاً: "بالنسبة لكل الآخرين أيًا كانت بصيرتهم حادة، أو كانت حساسيتهم شديدة، سيكون [هذا الجدير بالتصوير] غير مدرك بالمرة"[١٥٩].

تم التخلى عن الأشكال الأولى لنظرية تداعى المعانى فى تصميم المناظر الطبيعية؛ لأنها كانت تقوم على شفرات خاصة غير متاحة للفهم، وكانت الأشكال اللاحقة أكثر شمولاً؛

---

(١٥٤) Gilpin, Remarks on Forest Scenery, II. pp. 233-4

(١٥٥) *Gilpin, Three Essays, II, p. 52*

(١٥٦) *Kinght, Analytical Inquiry, pp. 152-3. Cf. Price, Essays, II, p. 247*

(١٥٧) *Kinght, Analytical Inquiry, p. 196 76 Knight, Analytical Inquiry, p. 196*

(١٥٨) *Gilpin, 'A Dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire' (1748), in Hunt and Willis, The Geniys of the Place, p. 258*

(١٥٩) *Knight, Analytical Inqury, p. 143. 79 Knight, Analytical Inquiry, p. 146*

نظرًا لأنها تستميل العواطف والميول النفسية وأفعال الخيال الأكثر عمومية؛ وكانت تتطلع إلى كتابات الرومانسيين الإنجليز؛ وذلك لأنها تعتمد على أفكار مناظرة لهذه الكتابات. ولكن فى سياق الجدير بالتصوير، تثير نظريات نايت إمكانية نهاية الجدير بالتصوير. فإذا كان الجدير بالتصوير يوجد فى ذهن المصمم أو المشاهد فقط، وليس فى خواص الأشياء ذاتها، من الممكن أن يصير الجدير بالتصوير مستغلقًا تمامًا. فالجدير بالتصوير يعتمد على فعل التعرف، ويتم فى الحيز المشوَّش للمقارنة التى تربط بين تشكيل فى الطبيعة وتشكيل فى الفن من خلال تتابع لا ينتهى من التمثيلات والمحاكيات والتأملات. اشتكى نايت من أن المحسّنين أهملوا الفن عندما كان متخفيًا غير متباه؛ ولكن طالما أن الجدير بالتصوير يعتمد على فعل مشاهدة تتردد بين الغائب والحاضر، بين أعمال الفن والطبيعة، من الممكن أن يصير الحيز الموجود بين الإخفاء والتباهى صعبا.

للمفارقة، سيصير مصير الجدير بالتصوير قابلاً للتعرف عليه بسهولة شديدة. فنظرًا لأن الجدير بالتصوير يعتمد على الإحساس بأن المرء شاهد ما يراه من قبل déja vu، صار قابلاً للتعرف عليه بصفته أسلوبًا فى حد ذاته لدرجة أن المنظر الطبيعى الجدير بالتصوير picturesque landscape – حتى ذلك المنظر الذى خلق عرضيا فى الطبيعة وبالطبيعة – لم يشبه لوحة تصوير زيتى بقدر ما يشبه منظرًا طبيعيًا جديرًا بالتصوير. فبمجرد أن يتم التعرف على البستان الجدير بالتصوير، فإنه، مثل البستان الشعرى السابق، يقع فى خطر أن يصير منظرًا على خشبة المسرح stage set. إن تصميم البساتين فى القرن الثامن عشر شهير بتجاوزاته: الأطلال الصناعية، المعابد، أو حتى صوامع النساك التى يسكنها نسّاك مأجورون أو أشخاص يرتدون ملابس نساك من عصور قديمة costumed hermits أو عند الضرورة، "دمى محشوة تحدث الأثر التصويرى المناسب من على بعد عشرين ياردة"(١٦٠). إذا كان البستان الجدير بالتصوير يهدف إلى أن يكون أقل مسرحية، فإنه كان يهدف لأن يكون مسرحًا أيضًا. ومثل تصميمات البساتين السابقة ونظرياتها على هذا البستان الجدير بالتصوير، كان مقدرًا عليه هذا البستان أن ينكشف اصطناعه كلما تم تعرف على فنه،

---

(١٦٠) Hunt, Figure, p. 6. See Streatfield, 'Art and nature'. p. 69.

وبالتالى انكشاف هذا الفن، بمعنى آخر، يتمثل إسهام الجدير بالتصوير ولعنته معًا فى نقش مكان الطبيعة فى مجال الفن. تتم جماليات الجدير بالتصوير فى ذلك التردد الغامض الموحش بين الفن والمهارة، وكذلك بين الواقع والتمثيل. وتغير العين العاشقة للجدير بالتصوير رؤيتنا للعالم من خلال إخفاء أو محو الحدود بين الطبيعة والفن، من خلال الإصرار على أن هذه الحدود لم تكن قط واضحة حتى نبدأ بها.

(ج) الأدب والموسيقى

دين ميس

أثناء النصف الأول من القرن الثامن عشر اعتقد نقاد الأدب فى فرنسا وإنجلترا أن الموسيقى فن أقل مكانة، على الرغم من أنهم قبلوا الأخوة القديمة بين الموسيقى والشعر؛ ومع نهاية القرن بدأوا يمدحون الموسيقى بصفتها فنًا يمكن للشعر أن يطمح إلى مكانته لكنه لا يستطيع أن يصل إلى هذه المكانة. وكان هذا التحول فى الرأى حدثًا مميزًا فى تاريخ علم الجمال فى القرن الثامن عشر.

يرجع استدعاء النقد الأدبى فى القرن الثامن عشر للموسيقى إلى أن الأوبرا Opera التى كانت جوهر فن الموسيقى بالنسبة للقرن الثامن عشر بحثت عن نظريتها وممارستها ومقاييس جودتها فى المسرح الشفاهى وما صاحبه من نظرية ونقد. وكان ذلك صحيحا منذ الزمالة الفلورنسية Florentine Camerata عندما بدأ النقد الأدبى لأول مرة يغزو مجال الموسيقى. كان مضمون المأساة الغنائية tragédie lyrique وبنيتها لكل من لولى[١٦١] Lully وكينو Quinault قائمين على نماذج أدبية، خاصة المسرحيات. كانت الإصلاحات الأوبرالية operatic الشهيرة فى القرن الثامن عشر والنص الأوبرالى الميتاستازى[١٦٢] Metastasian liberetto وفيما بعد أوبرات جلاك Gluck تستمد الإلهام من احترام الأدب ؛ المسرحيات الكلاسية لكورنى وراسين .

فى باريس ولندن واجه نقاد الأدب الأوبرا بالسخرية. ومقالات أديسون الشهيرة فى مجلة المشاهد خير مثال على هذا النقد ماعدا فطنتها وأسلوبها الأرفع. وركز على قضايا محاكاة الواقع. وقال فى عام ١٧١١ إن الناس مندهشون بصورة غريبة من أن يسمعوا

---

(١٦١) هو جان بابتيست لولى (١٦٣٢ - ١٦٨٧) مؤلف موسيقى وعازف فيولينة إيطالى الأصل ، انتقل إلى فرنسا فى بداية حياته ، وأسس الأوبرا الفرنسية حيث ابن الملك لويس الرابع عشر طلب منه أن يقوم بدعوة مؤلف الأوبرا الإيطالى كافلى لتقديم بعض أوبراته فى باريس ، فقام لولى بتصميم عدة رقصات باليه تقدم بين فصول الأوبرا إرضاء لأذواق الفرنسيين الذين كانوا لا يحتفلون بالأوبرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه. وتمنى الفرنسيون لو أن تكون الأوبرا بلغتهم حتى يفهموها أكثر، فوضع لولى الموسيقى لعدد من مسرحيات موليير ، ومع فيليب كينو بصفته كاتبًا للنصوص الأوبرالية، كتب لولى أوبرات مثل السيست (١٦٧٤) وهذه الأوبرا نموذج للأوبرا الفرنسية التى تعرف باسم المأساة الغنائية ومن أمثلتها أيضًا معبد السلام (١٦٨٥) (المترجم).

(١٦٢) نسبة إلى الشاعر وكاتب النصوص الأوبرالية الإيطالى بيترو ميتاستازيو (١٦٩٨-١٧٨٢) (المترجم).

الجنرالات يتغنون أثناء إصدارهم للأوامر(١٦٣). ومازال بعض نقاد الأدب يعتبرون ذلك نقطة ذات دلالة. لكن أديسون اعترض أيضًا على غباء المديرين الذين يضعون طيورا حقيقية فى بساتين خشبة المسرح، خالطين بين الطبيعة والفن، أو الذين يستبدلون بالكلمات الإيطالية الأصلية كلمات إنجليزية لا تناسب انفعال أو عاطفة الموسيقى. كما أن أديسون كره تنمق الشعر فى النصوص الأوبرالية الإيطالية، معتقدا مع بوالو أن بيت شعر من أشعار فرجيل يساوى كل "بهرجة تاسو". وكان تاسو يتلقى الكثير من الانتقادات بسبب لغته الأوبرالية.

بين عام ١٧١١ و١٧٣٩ أنتج هاندل(١٦٤) Handel ٣٦ أوبرا فى لندن، وكان بعضها يعد من الروائع الدرامية فى ذلك العصر. ولكن الإنجليز لم يأخذوها على أنها مسرح. فحتى الدكتور بيرنى Dr Burney لم يحلل إلا الألحان(١٦٥) airs فى تناوله لأوبرات هاندل؛ لكنه فهم الهدف من وجود أغانى الآريا(١٦٦) arias : للتعبير عن "عاطفة" مناسبة للشخصيات عند نقطة معينة فى الحدث، سواء أكانت هذه العاطفة عاطفة غضب شديد أم حب أم انتقام أم كراهية أم أى شيء آخر(١٦٧). كان المبدأ البنائى للأوبرا الجادة(١٦٨) opera seria الإيطالية يتمثل فى أن المسرحية لابد أن تتكون من سلسلة من أغانى الآريا هذه تمثل الحياة الداخلية للشخصيات حيث إن هذه الحياة تستجيب للحدث وتولده. أما الحدث الخارجى فكان يترك للإلقاء المنغم recitative بوجه عام. لقى هذا النوع من البناء المسرحى الكثير من الاستهزاء والسخرية حتى فى القرن الثامن عشر، إلا أنه مناظر للمبدأ البنائى الذى وصفه درايدن بأنه

---

(١٦٣) Addison, *Spectator*, I.

(١٦٤) هو جورج فريدريك هاندل (١٦٨٥ ــ ١٧٥٩) مؤلف موسيقى ألمانى كان يقيم فى إنجلترا، اشتهر بالأعمال الدرامية الموسيقية المسماة أوراتوريو مثل المسيح المنتظر (١٧٤١) وشمشون (١٧٤٣). وتشمل أعماله الأخرى ما يزيد عن ٤٠ أوبرا و١٢ كونشرتو كبير وموسيقى حجرة وموسيقى أوركسترالية، خاصة موسيقى الماء (١٧١٧)، (المترجم) .

(١٦٥) مصطلح أطلق فى الأصل على نوع من الأغانى المقطعية بمصاحبة آلة العود. نشأ فى إنجلترا فى نهايات القرن السادس عشر وبدايات القرن السابع عشر، ويطلق الآن على مقطوعة موسيقية آلية تكون غالبًا قصيرة المدة الزمنية وشديدة الصفة الغنائية (المترجم) .

(١٦٦) أغنية منفردة من مكونات فن الأوبرا والأوراتوريو تقع فى أغلب الأحيان فى صياغة ثلاثية، وقد تُغنى بمفردها أو يسبقها نوع من الإلقاء المنغم (المترجم) .

(١٦٧) Burney, *General History*, II, Bk. IV, ch. VI.

(١٦٨) نوع من الأوبرا انتشر فى بلدان أوربا فى القرن الثامن عشر اعتمد على نصوص أدبية جادة تتناول قصص البطولة والأساطير، ويتسم بثراء العروض وفخامتها وكثرة حشود المجموعات (المترجم) .

يميز مسرحيات كورنى وراسين ووضحه فى كتابه **مقالة عن الشعر المسرحى** ***Essay on Dramatic Poesy***. ويصور المسرح الفرنسى فى هذا الكتاب على أنه لا يعرض الكثير من هذه الأحداث، إلا أنه يتخم بالأحاديث المطولة جدًا التى تتناظر بنائيًا مع أغانى الآريا التى تعبر فيها الشخصيات عن عواطفها. لم يستطع درايدن والآخرون أن يتبينوا الشبه بين ذلك والأوبرا؛ لأنهم لم يقبلوا الموسيقى بصفتها لغة مناسبة للتعبير عن العواطف.

مال معظم نقاد الأدب الفرنسيين إلى التعامل مع الأوبرا على أنها شكل أدنى من أشكال الأدب المسرحى؛ لأنهم – مثل زملائهم الإنجليز – منذ عهد لولى لم يفهموا الموسيقى فى حد ذاتها باعتبارها اللغة المسرحية الأساسية بل فهموها على أنها مجرد زخرفة تضاف للكلمات فى المسرحية. لذا صار كينو ضحيتهم، ولاموه على الشعر السيئ فى الأوبرا، واستمالتها المبالغة للحواس وتفاهات العجائبى merveilleux وفحش فن لا يخاطب العقل. وعارض بوالو الأوبرا بعنف وهاجمها لهوسها بالحب، وهو هوس يرى فنلون Fénelon أنه غزا مسرحيات كورنى وراسين وبالتالى حولها إلى أوبرا. وانضم لابروييـر La Bruyére وداسييه Dacier وسان إفريمون Saint-Évremond لبوالوا وفنلون فى الهجوم. ولخص داسييه الاعتراضات الأساسية كما يلى: إن قصائد الأوبرات مثيرة للسخرية ولا يمكن لأحد أن يسمعها فى المسرح إلا إذا كان "أحد الموسيقيين العظماء فى أى مكان قد سحره وأغواه"(١٦٩). هذا الثناء الظاهرى على لولى ما هو فى الواقع إلا إدانة للموسيقى التى لا تمتع إلا الآذان. وكان ذلك هو السبب فى كره سان إفريمون، سواء أكان كرهًا حقيقيًا أم مزعومًا، للأوبرا التى اعتقد أنها خطيرة جدًا لأنها تدمر المأساة "التى لا يوجد شىء أنسب منها لإعلاء النفس أو شىء أقدر منها على تشكيل الذهن". وأعلن عندما كان يعبر عن فكرته قائلاً: "من العبث الذى لا طائل منه أن تخلب الآذان أو تشبع الأعين إذا لم تشبع العقل"(١٧٠). يبدو أن شارل بيرو Charles Perrault هو الوحيد من بين النقاد الفرنسيين الأوائل الذى أدرك أن الموسيقى ليست مجرد حلية بل لغة مسرحية فى حد ذاتها. لكن سان إفريمون – وليس بيرو – هو الذى كان المؤثر الأساسى على الرأى فى بدايات القرن السابع عشر. ولم يظهر اعتراف فرنسى بسمو مكانة الموسيقى فى الأوبرا إلا مع نشر كتاب الأب باتيه Abbé Batteux بعنوان **الفنون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد**(١٧٤٦).

---

(١٦٩) *Dacier, Poétique d'Aristote.*
(١٧٠) *Saint-Évremond, Letters*

ظهر الاعتراض بأن الموسيقى غير مفهومة مرات أخرى كثيرة فى النقد الأدبى الفرنسى والإنجليزى بداية من عصر لولى حتى العصر الأوغسطى Augustan age. فى جنتلمانز جورنال *Gentlemans Journal* أعزى أنطونى موتيه Anthony Motteux إبداع تلك المسرحيات ذات الموسيقى التصويرية incidental music الكثيفة- مثل مسرحية الملك آرثر *King Arthur* لدرايدن وبيرسل **Purcell** التى يسميها الإنجليز "أوبرات"- إلى اعتقاد الإنجليز بأن الموسيقى لا يمكن أن تستميل العقل.

عبقريتنا الإنجليزية لن تستملح ذلك الغناء المتواصل... السادة الإنجليز عندما تشبع أذنهم يرغبون فى إمتاع ذهنهم؛ والموسيقى والرقص يمتزجان بالملهاة والمأساة(١٧١).

كما يوجه جون دينس John Dennis فى مقارنة مصغرة للفنون، الشعر هو الوحيد الذى يستحوذ على كل الملَكات:

لابد أنه أفضل وأنبل فن ذلك الذى يحتاط أفضل احتياط فى الوقت ذاته لإشباع كل الملكات: العقل، والعواطف، والحواس. لكن لا يوجد فن يقدم ذلك بطريقة رائعة مثل الشعر، الذى يؤدى إلى إشباع كل ما فى الإنسان... ففى الفنون الأخرى يتم افتتان العواطف والحواس، بينما لا يجد العقل الكثير من الرضا فيها. إن الموسيقى بما فيها من توافق موسيقى تثير العواطف فى نفس الوقت التى تمتع الأذن، والتصوير بلمساته يحرك الأحاسيس فى نفس الوقت الذى يسحر العين. لكن فى قصيدة سامية ومكتملة، يتم إمتاع العقل والعواطف والحواس فى الوقت ذاته بطريقة فائقة(١٧٢).

وكان مقدرًا أن يزدهر هذا الرأى لفترة طويلة من الزمن. ففى وقت متأخر مثل عام ١٧٧٩، كان بإمكان جيمس بيتى James Beattie أن يقول: "إذا لم يجانبنى الصواب، إن تعبير الموسيقى دون الشعر تعبير مبهم وغامض"(١٧٣). فلقد كان بيتى، مثل العديد من معاصريه فى إنجلترا وفرنسا، يشك حتى فى أن الموسيقى يمكن أن تكون محاكاة للطبيعة على الرغم من رؤية أرسطو التى تؤكد كونها محاكاة للطبيعة. فبينما يؤمن بيتى بأن التصوير والشعر فنا محاكاة، يعترف "بقدر من اللبس غير المبرر فى الفكر" فى كل مرة يحاول أن يشرح ذلك المذهب القديم [المحاكاة] عند تناوله للموسيقى. وانتهى إلى أن الموسيقى لا تمتع لأنها محاكاة، بل لأن بعض الألحان melodies والتوافقات الموسيقية harmonies لها

(١٧١) Motteux, quoted by Rosenfeld. *Restoration Stage*
(١٧٢) Dennis. *Critical Works*. I
(١٧٣) Beattie, *Essays*

القدرة على إثارة بعض العواطف والمشاعر والأحاسيس فى النفس. لكن هذه القـدرة ليست كافية من وجهة نظر بيتى للمهام العليا للفن. "وبناء عليه ليست المتعة التى نستمدها من اللحن والتوافق الموسيقى قابلة للتحلل إلى تلك المتعة التى يستمدها الذهن البشرى من محاكاة الطبيعة"(١٧٤). يمكن للشعر أن يمثل الأحداث والعواطف، وبطريقة لا يقدر عليها أى فن آخر، يمكنه أن يمثل ما يعتمل فى الذهن العاقل. ولم يرغب بيتى فى إدانة الموسيقى، لذا نجده ممثلا لتردد منتصف القرن الثامن عشر فى رأيه فيها.

لم ينكر النقاد قط أن الموسيقى ممتعة فى الواقع، وأنها يمكن أن تكون فاضلة وبريئة وأن النبيل يمكن أن يستمد متعة عظيمة منها؛ لكن فى الوقت ذاته لم يخصص للموسيقى إلا مكانة متدنية جدا على سلم الفنون بالمقارنة بالشعر. الابتذالات البوئية Boëthean فى المقطع الأول من قصيدة درايدن الغنائية أغنية لعيد القديسة سيسيليا(١٧٥) ***St Cecilia's Day*** (١٦٨٧) واصلت الظهور فى أية مناسبة تستدعى تمجيد النظام، وحظى تلحين Setting هاندل للقصيدة بإعجاب كبير. لكن حتى فى عصر درايدن ذاته، صارت هذه الأفكار مجرد مادة للاحتفاء الشعرى بها.

بداية من السنوات الأولى لعصر استعادة الملكية Restoration وحول حياة هنرى بيرسل وأعماله، كان درايدن الناقد والشاعر الإنجليزى المهيمن، وقدم للأوغسطيين Augustans العديد من أفكارهم المفضلة. وبعيدا عن عشرات الأغانى فى المسرحيات والقصائد الغنائية Odes العظيمة، كتب درايدن نصوص العديد من أشباه الأوبرات Semi-Operas الرائجة، و"تبل" مقالاته وكلماته الاستهلالية prologues وكلماته الختامية epilogues فى أعماله بملاحظات على الموسيقى. وأظهر تأثير فرنسا فى رؤيته للاتهام

(١٧٤) Beattie, *Essays*

(١٧٥) القديسة سيسيليا رمز للموسيقى والموسيقيين، وهى من أشهر الشهداء الرومان وأوائلهم فى الطور الأول من أطوار الكنيسة. فلقد كانت نبيلة رومانية وهبت بكارتها لله فى طفولتها، وعندما أكرهت على الزواج من القديس فاليريان الذى كان مازال وثنيا فى ذلك الوقت، قالت له إن ملاكا من ملائكة إله يطلب منها أن تظل عذراء، فأخبرها لزوجها أنه على استعداد لأن يحترم رغبتها بشرط أن يرى الملاك، فقالت له إنه لا يمكنه أن يرى هذا الملاك إلا إذا تم تعميده، وعند رجوعه بعد التعميد وجدها تخاطب ملاكا؛ كما أنها هدت أخاه تيبرتيوس إلى المسيحية، فما كان من السلطات إلا أن مثلت به هو وأخيه قبل أن تمثل بسيسيليا. أما بالنسبة لسيسيليا فقد قامت السلطات بإشعال النار فيها، لكن النار لم تصبها بسوء، لذا قامت بقطع رقبتها. ومنذ ذلك الحين صارت راعية للموسيقى والموسيقيين، ويتم تصويرها فى العادة على أنها تعزف على آلة الأرغن (المترجم) .

المعتاد الموجه للموسيقى، وعلى وجه التحديد أنها مصممة لإمتاع السمع، لكنها لا تلهم الفهم(١٧٦).

لقد أحبط درايدن، مثل أديسون فيما بعد، مما وجد أنه تصنع وافتقاد لمحاكاة الواقع فى الأوبرا، خاصة الإمدادات الفرنسية من الآلهة والإلهات. لكنه وجد الوحدات المسرحية واللياقات عند كورنى وراسين محاكية للواقع verisimilar إلى حد كبير، وجاهد مدافعا عن استخدام القافية فى مسرحياته البطولية Heroic Plays. كان مفهوم محاكاة الواقع، كما هو الآن، مفهوما مطاطا. عانى درايدن فى سبيل الإصرار على أن الثنائيات الشعرية المقفاة Rhymed Couplets – على الرغم من كونها غير طبيعية بالتأكيد – كانت محاكية للواقع فى مسرحياته البطولية ومحاكاة صادقة للطبيعة؛ وقال إنها تحاكى تلك الطبيعة "التى يتم وصفها وصفا تفصيليا إلى أقصى درجة"، وتلك "طبيعة" العالم البطولى(١٧٧). يتضح من نقاشات درايدن حول القافية أنه لديه العتاد النقدى المتقن الذى يمكنه من الدفاع عن الأوبرا بصفتها محاكية للواقع. يعتمد تنظيم الشعر إيقاعيا ومن خلال القافية، مثل الموسيقى، على "عدم الإفصاح" the inarticulate؛ أى أن هذه العناصر عناصر لغة شفاهية ليس لها معنى دلالى. وإذا كان درايدن وجد أن هذه العناصر ضرورية للإعلاء من أثر المسرح، لماذا لم يفهم – مثلما لم يفهم النقاد الأوغسطيون بوجه عام – أن الأوبرا، مثل المسرحية البطولية، تحاكى "الطبيعة" التى يتم وصفها وصفا تفصيليا إلى أقصى درجة؟ نجد إجابة ناقصة عن هذا السؤال فى البحث العلمى والفلسفى فى القرن السابع عشر فى طبيعة الموسيقى الذى كشف أن الفن لا يمكن أن تكون له علاقة بالعقل.

حاول بعض منظّرى القرن السابع عشر، الذين يرتدون إلى أفكار فيثاغورس أن يبرروا الموسيقى بصفتها فنا من الفنون السبع a liberal art لأنها مستمدة من الرياضيات؛ أى أن توافقاتها النغمية المسافية perfect concords يعتقد أنها صور حسية ثابتة ذات نسب رياضية مطلقة: المسافة الثمانية(١٧٨) Octave، ٢:١، المسافة الخماسية The Fifth، ٢ : ٣،

(١٧٦) Dryden, *Preface to Albion and Albanius*, in *Essays*, I

(١٧٧) Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, in *Essays*, I

(١٧٨) المسافة الثمانية هى المسافة بين نغمتين موسيقيتين إحداهما لها ضعف الطبقة الصوتية للأخرى وتقع على بعد ثمانى نغمات منها على السلم الدياتونى Diatonic ، والمسافة الخماسية هى المسافة بين نغمة وأخرى تبعد عنها خمس نغمات على السلم الدياتونى، والمسافة الرباعية هى المسافة بين نغمة وأخرى تبعد عنها أربعة نغمات على السلم الدياتونى. وفى كل الحالات قد يطلق المصطلح على إحدى النغمتين اللتين تمثلان=

والمسافة الرباعية The Fourth، ٣: ٤. كان هناك اعتقاد بأن "الجمال" البحت للتوافق الموسيقى Harmony يعتمد على هذه النسب. لكن أثناء الأبحاث المكرسة لاكتشاف وسائل الوصول إلى فن موسيقى مثالى ومحكم perfect (وكان ذلك ممكنا من الناحية النظرية إذا كان "الإحكام" perfection يكمن فى المسافات الرياضية mathematical intervals) اكتشف ماران مرسن Marin Mersenne من خلال تجارب فنشنتسو جاليلى Vincenzo Galiliei أن المسافات المحكمة مستمدة بشكل ثابت من النسب الفيثاغورسية Pythagorean ratios: على سبيل المثال، عندما تتدلى الأثقال من أوتار متساوية فى الطول والسمك يتم إنتاج المسافة الثمانية بنسبة واحد إلى أربعة، بدلاً من واحد إلى اثنين(١٧٩). فالنسب الفيثاغورسية تتعلق فقط بطول الوتر فى ظروف معينة. لذلك لا يوجد شىء فى طبيعة الوزن number يجعل من هذه النسب السبب الوحيد فى التوافق الموسيقى المحكم perfect harmony. وعلى الرغم من أن الباحثين المحدثين لا يلاحظون ذلك فى العادة، فإنه كان اكتشافا خطيرًا: فلقد كان يعنى أنه لم تعد هناك إمكانية فى إيجاد معيار موضوعى للحكم على الجمال الموسيقى. بمعنى آخر، لا يمكن تحديد المتعة الموسيقية إلا من خلال الأذن، لا من خلال العقل. يقول ديكارت فى خطاب كتبه عام ١٦٢٩ لمرسن: "إذا حكمنا على جودة [أى توافق consonance] بالعقل، لابد أن ينتحل هذا العقل قدرة الأذن"، ثم أضاف قائلا: "حتى نحدد ما هو أكثر إمتاعًا، لابد لنا أن ننتحل قدرة المستمع التى تتغير، مثل التذوق، من مستمع إلى آخر"(١٨٠). وكان ذلك إيذانا بميلاد فكرة "الذوق" Taste التى تعلو على القاعدة Rule، وهى فكرة يعتقد جل الباحثين أنها من ابتكار القرن الثامن عشر فى علم الجمال. لكن ذلك كان أيضًا إيذانا بميلاد الفكرة غير المواتية القائلة بأن الموسيقى تستهوى حاسة السمع فقط دون العقل.

لا نعرف بالضبط كيفية انتقال اكتشاف مرسن من كتبه الصعبة إلى العالم المهذب. لكن لا سبيل إلى الشك فى أن تأكيد أواخر القرن السابع عشر على لاعقلانية الموسيقى

= طرفى هذه المسافة، وتستخدم كلمة perfect هنا للدلالة على هذه المسافة أو وصفها، لذا ترجمناها صفة منسوبة إلى كلمة مسافة "المسافية". وكلمة الدياتونى تصف السلم الموسيقى الذى يتكون من خمس نغمات واثنين من أشباه النغمات ما يتم إنتاجه بالعزف على المفاتيح البيضاء فى آلات لوحات المفاتيح (المترجم) .

(١٧٩) Palisca, "Scientific empiricism".

(١٨٠) Descartes, in Mersenne, *Correspondance*, II.

يضرب بجذوره فى الفكر الفلسفى الذى كان يخضع العلوم الفكرية القديمة لهجمات النزعة التجريبية المدمرة. وهوت الموسيقى إلى مكانة متدنية فى هرمية الفنون.

وبعد أن انفصلت الموسيقى عن العقل، كان لابد من تقديم تبرير جديد لها إن كان لها أن ترتقى من جديد إلى مكانة أعلى. وتكفل القرن الثامن عشر بتقديم هذا التبرير فى علم الجمال الجديد. لكننا يمكننا أن نتبين جذور هذا التبرير فى تأملات مرسن الذى أدرك ضرورة ربط قدرة الموسيقى بحركات العواطف، وليس بالعقل، حيث إن ربطها بالعقل لم يعد ممكنا. وعند قيامه بذلك اعتقد أنه يرجع إلى المذهب القديم. كان القرن السابع عشر مصدر تحقير الموسيقى فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، ومصدر صعودها النهائى على سلم الفنون فى النصف الثانى من هذا القرن.

فى القرن السابع عشر ازدهرت فكرة مستمدة من كتاب أوجسطين Augustine فى الموسيقى *De Music* مؤداها أن التفاعيل الشعرية poetic feet تستمد امتيازها من علاقتها بالنسب الفيثاغورسية. وفى هذا المذهب كان يقال إن نبل تفعلية اليامب(١٨١) Iambus ، على سبيل المثال ، يعتمد على بنيتها القصيرة / الطويلة التى تساوى النسبة الفيثاغورسية للمسافة الثمانية (٢:١) أفضل التوافقات، إلخ، أما تفعيلة السبُندى(١٨٢) Spondee فكانت أفضل، ممثلة المساواة، وتلك طريقة أخرى لفهم الوحدة. رفض مرسن هذا التقليد وأنكر أن يكون لأى تناسب proportion قيمة جوهرية، وآمن بأن قوة التفاعيل الشعرية تكمن فى وظيفتها بصفتها "صورا" للعواطف والأحاسيس. وتتميز هذه الفكرية بأنها تتجانس من النظريات القديمة للإيقاع الشعرى poetic rhythm؛ وفى فكر مرسن أضيفت قوة جديدة للإيقاع فى الموسيقى وفى الشعر.

---

(١٨١) تفعيلة تتكون من مقطعين أولهما غير منبور، والثانى منبور فى الشعر المقطعى النبرى، أو من مقطع قصير يليه مقطع طويل فى الوزن الكمى. وهذه التفعيلة من أكثر التفاعيل استخدامًا فى الشعر الإنجليزى، ويقال إنها تقترب من واقع الكلام العادى إذا اقترنت بتفعيلة الأنابست التى تتكون من مقطعين قصيرين أو غير منبورين يليهما مقطع طويل أو منبور، وهى التى كانت تستخدم فى نظم الشعر الخفيف أو الشعبى فى الشعر الإنجليزى لكنها صارت تستعمل فى الشعر الجاد بعد القرن الثامن عشر (المترجم).

(١٨٢) تفعيلة تتكون من مقطعين طويلين فى الوزن الكمى أو مقطعين منبورين فى الشعر المقطى المنبور أو الذى يعتمد على الارتكاز اللغوى إذا تبنينا ترجمة أستاذنا شكرى عياد لكلمة Accent بالارتكاز اللغوى ومن هنا تنبع المساواة التى يتحدث عنها المؤلف. المساواة فى النبرة أو فى طول المقاطع (المترجم).

ومن هنا نجد أن سر اتحاد الموسيقى والشعر الذى احتفى به القدماء كثيرًا وأخذ بألباب المنظرين فى القرن السابع عشر، يتمثل فى البنى الإيقاعية المشتركة Common Rhythmical Structures. لم يكن فن الإيقاع Rhythmus فن إمتاع السامعين فحسب، بل(١٨٣) كان كذلك فن إثارة "عاطفة ما أو إحساس ما، سواء أكان فرحًا أم حزنًا، حبًا أم كراهية، إلخ". وكان ذلك أسلوبا لعلاج ضعف الموسيقى، وكان تعبيرًا مبكرًا عن نظرية الموسيقى باعتبارها فن تمثيل العواطف والأحاسيس، أى تلك الحالات اللاعقلانية للنفس التى عرّفها أرسطو فى كتابه البلاغة ***Rhetoric*** من خلال مجازات موسيقية Musical Figures تناظر "مواضع الموضوعات الجدلية" Loci Topici فى البلاغة. لا يجب على الموسيقى أن يركز على التوافق الموسيقى بغية المتعة المحضة للحواس، بل على الصوت الذى يتدفق حياة بصورة إيقاعية Rhythmically Animated Sound حتى يثير العواطف ويمثلها. وخطا مرسن خطوة أخرى نحو ربط هذه القوة – ربطًا خاطئًا كما سيحاول النقاد اللاحقون – بالمبدأ الشعرى القائل بأنه لابد أن يكون صدى للمعنى. "لهذا السبب نجد لدى الشعراء البارعين حركة سريعة تتمثل فى مقاطع قصيرة وتفاعيل الدكتيل(١٨٤) Dactyls وتفاعيل الأنابست(١٨٥) Anapests والتفاعيل المشابهة، لتوصيل حركة مشابهة أو صورة مماثلة للقارئ أو السامع ... من المؤكد أن هذه الحركات المنظمة والمرتبة جيدًا ذات تأثير كبير على الذهن أو على الدم أو على الأخلاط المزاجية Humours". يمكن للموسيقى أن تدخل الشعر من خلال "التوافق الموسيقى المحاكى" Imitative Harmony كما يطلق عليه، وتزيد قوة الشعر بدرجة كبيرة. سيتم احتواء الموسيقى داخل الشعر. ويمكن للإيقاع والصوت أن يصفا الإحساس ويعبرا عنه.

من المؤكد أن قصائد القديسة سيسيليا الغنائية عند درايدن بما تفعله من تكييف دقيق للأنماط الوزنية المحاكية Imitative Metrical Patterns على العاطفة التى تتحدث عنها

---

(١٨٣) Mersenne, *Harmonie Universelle, De l'Art de Bien Chanter*, Partie IV, Prop. XVII.

(١٨٤) الدكتيل تفعيلة تتكون من ثلاثة مقاطع أولها منبور يليه مقطعان غير منبورين، ومثال ذلك فى العربية، فاعلن (المترجم).

(١٨٥) الأنابست تفعيلة تتكون من ثلاثة مقاطع اثنان منها غير منبورين، والمقطع الأخر منبور، وتستخدم فى الغالب للدلالة على الحركة والانفعال، وكانت تستخدم فى الأصل إيقاعًا للألحان العسكرية، لكن من الممكن أن تستخدم أيضًا بنجاح فى الإيقاع البطيء والحزين إذا تم مزجها بتنويعات، وهى قريبة من الوتد المجموع فى العروض العربى الذى يتكون من حركتين قصيرتين يتلوهما ساكن (المترجم).

كلمات – ومن المؤكد أن هذه القصائد تمثل معرفته واهتمامه بمذاهب الإيقاع. ونجد مبادئ مرسن الخاصة بذلك موجودة فى كتاب إسحق فوسيوس Isaac Vossius بعنوان **فى القصائد الغنائية والإيقاعات الكمية** *De poematum cantu et viribus rhythmi* وهو كتاب قرأه درايدن، ويصر فى تطويل غير معقول على أن الآثار التى تم الاحتفاء بها فى الموسيقى القديمة تعتمد اعتمادًا كليًا على الإيقاع وليس على التوافق الموسيقى. وسواء كانت مبادئ مرسن الخاصة باستخدام التفاعيل الوزنية Metrical Feet قد عرفت بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، فقد كان لها رواج كبير فى القرن الثامن عشر؛ وكانت ركيزة للفكرة التى ترددت كثيرًا لدى الشعراء والقائلة بأن الصوت لابد أن يكون صدى للمعنى. وكان هذا المبدأ الشعرى يناظر الفكر الموسيقى من خلال الإصرار على أن الانتظام العروضى Prosodic Regularity أو التوافق الموسيقى Harmony فى الشعر ليس له قيمة كبيرة مثل قدرة الإيقاع على "تمثيل" الأشياء والمشاعر وعلى إثارة العواطف. ومن المثير أن بوب يربط نقاشه للصوت الذى يكون صدى للمعنى فى كتابه **مقالة فى النقد** ***Essay on Criticism*** بتيموثيوس Timotheus عند درايدن فى **قصيدة عيد القديسة سيسيليا** (١٦٩٧) ومنظوماته الوزنية Metrical Schemes شديدة التنوع. ينظر بوب إلى صدى الصوت فى المعنى باعتباره موسيقى رائعة، أى احتواء قدرات الموسيقى داخل الشعر ذاته وتحقيق الأخوة الحقيقية للفنون[١٨٦]. وينتقد الرخامة المجردة Mere Mellifluousness للصوت فى الشعر، أى كل التوافق الموسيقى المجرد، أى ما يعتبر "متعة للأذن"؛ فيرى بوب أن صدى الصوت فى المعنى هو المعادل الشعرى Poetic Equivalent لذلك "التوافق الصوتى المحاكى" Imitative Harmony فى الموسيقى الذى يصف معنى الكلمات، على سبيل المثال عندما يرتفع خط اللحن عند ذكر كلمة "سماء" أو يهبط عند ذكر كلمة "جحيم". كان هذا الرسم بالكلمات Word Painting أسلوبًا كثيرًا ما يفضله بيرسل وهاندل والملحنون الآخرون فى القرن الثامن عشر (حيث يبدو أنه يقدم معنى ما للصوت)؛ ولكن مع حلول منتصف القرن الثامن عشر تلقى هذا الأسلوب نقدًا حادًا فى كل من الشعر والموسيقى. أوضح دانيال ويب Daniel Webb أنه لابد من التمييز بين "المحاكاة" بالحركة و"المحاكاة" بالصوت؛ فالمحاكاة الأخيرة محاكاة فكرية معينة من خلال نغمة كلمة، مما يعنى أن الصوت صدى للمعنى؛ أما "فى المحاكاة الأولى ينبع التوافق (بين الفكرة والتعبير) من توافق المقاطع أو الأصوات التى لا تعد محاكية إلا طالما أن طبيعة الحركة تتحدد من خلال تتابعها"[١٨٧]. إن وظيفة الإيقاع

---

(١٨٦) *Ibid.*
(١٨٧) Pope, *Essay on Criticism*, Part II, II.

أكبر من مجرد الوصف. فمن خلاله كانت هناك إمكانية أمام الموسيقى أن تكون أسمى من الشعر فى بعض الجوانب. ونجد تطويرًا لهذه الفكرة فى كتاب ويب الذى يتخذ عنوان ملاحظات على التراسل بين الشعر والموسيقى ***Observations on the Correspondence between Poetry and Music*** (١٧٦٩). وعلى الرغم من إمكان أن تكون جذور حجج ويب موجودة عند مرسن، فقد كشفت عن تحول جديد خاص بالقرن الثامن عشر: أفضلية التعبير على المحاكاة باعتباره مبدأ أساسيا من مبادئ الفن.

يعتقد ويب أن القوة الخاصة لكل من الموسيقى والشعر تتمثل فى "التعبير"، ويصير التعبير ممكنا من خلال استغلال "الارتكازات اللغوية" Accents، أى النبرات Stresses والنغمات Tones التى نعبر من خلالها "بصورة طبيعية" عن عواطفنا فى صورة حركات الكلام. وهذه الارتكازات اللغوية أصوات مضمرة فى الإيقاع. واعتقد ويب أن الموسيقى أقرب إلى هذه الارتكازات اللغوية من اللغة؛ فمثل هذه الأصوات التمثيلية Representative Sounds تسبق الكلام الفصيح زمنيًا وأكثر دقة منه؛ لأن الكلام الفصيح شىء مصطنع، وتتأسس معانيه بواسطة العرف الراسخ Institution والاصطلاح Agreement. وإذا خلا الشعر من هذه الارتكازات اللغوية لن يكون سوى وصف؛ وفى هذه الحالة يمكنه أن يمثل الأشياء الخارجية، إلا أنه لن يستطيع أن يمثل المشاعر التى تعتبر شعلة الشعر الأساسى.

يرى ويب أننا أثناء الحكم على الأوصاف نلجأ إلى عملية عقلانية تتمثل فى مقارنة المحاكاة بالأصل. ولكننا لا نستطيع محاكاة العواطف إلا إذا كانت "ذات طبيعة يمكن اختزالها فى صور مفهومة ومحددة". وبما أن العواطف ليست كذلك فإن اللغة الفصيحة ليست ملائمة لها. "بالنسبة للعاطفة، يصير توافق الصوت والحركة، والحال هكذا، اللغة الأصلية الملائمة لهذه العاطفة"[١٨٨] ولا يمكن أن تكون هذه اللغة إلا لغة موسيقية.

ولكن كيف يمكننا الحكم على نجاح المحاكاة؟ بالطبع لا يمكننا أن نحكم عليها بالمقارنة بالشىء المحاكَى. فلا يمكننا الحكم إلا من خلال "إحساس فورى"، أى إننا نحكم على تمثيل إحساس ما من خلال الإحساس به. وهكذا يعلن ويب مع هيوم أن "العاطفة على صواب دومًا".

يحرص ويب على أن يظهر أن "التوافق الموسيقى المحاكى" كما عند بوب ليس شعرًا موسيقيًا حقيقيًا، بل مجرد وصف. ولا يعجب بأبيات مثل:

---

(١٨٨) Webb, *Observations*.

عندما يسعى أجاكس جاهدا ليقذف صخرة جد ثقيلة يــرزح بيــت الــشعر أيــضًا، وتتحرك الكلمات ببطء .

ولنفس السبب هاجم بيتى هاندل على "المحاكاة بطريقة تافهة" فى تلحينــه Setting لقصيدة درايدن التى تتخذ عنوان عيد ألكسندر Alexander's Feast : "الكلمــات بــاطن الآلام وقمة العاطفة" تتكرر ثلاث مرات على ثلاثة سلالم موسيقية Keys، ونغمات المقطوعة الأولى عميقة دومًا، ونغمات المقطوعة الثانية مرتفعة بانتظام". ويضيف بطريقة عجيبــة "أن الشاعر ليس أقل دومًا من الموسيقى"(١٨٩).

كره تشارلز أفيسون Charles Avison أيضًا "المحاكاة" الموسيقية من هذا النــوع. لا يجب على الملحنين أن يركزوا على كلمات معينة، بل "يفهموا المعنى العام للــشاعر"(١٩٠). من الناحية الأخرى، تساءل مؤلف كتاب ملاحظات على مقالة السيد أفيسون علــى التعبيــر الموسيقى ***Remarks on Mr. Avison's Essay on Musical Expression*** عما "إذا لم يكن علينا فى كل الحالات أن نجعل الصوت صدى للمعنى، وكذلك فــى تلحــين الــشعر الوصفى فى حد ذاته الذى يخصص للأغراض الأكثر جاذبية وتــأثيرا؟" ويــزعم أن هانــدل عندما فعل ذلك فى تلحينه أوبرا ***L'Allegro*** وأوبرا ***Il Penseroso*** تمكن مــن أن يحقــق "الجدير بالتصوير" فى الموسيقى. "لا يوجد مشهد ليصفه ملتون أو يصوره كلود أو لوران أو بوسان يمكن أن يظهر بألوان أكثر حيوية أو يتم إعطاء فكرة أصدق عنه ممــا فعلــه ذلــك الموسيقى العظيم من خلال تنظيمه التصويرى للأصوات الموسيقية"(١٩١). لكن بوجه عام، لــم يكن يسمح للموسيقى أن تلعب دورًا فى مذهب الجدير بالتصوير. وفى النصف الثــانى مــن القرن الثامن عشر، اختفى الاعتقاد بأن الصوت الذى يمثل صدى للمعنى أمر موســيقىّ فــى الشعر أو فى الموسيقى.

يرى ويب أن الشعر الموسيقى الحقيقى يتمثل أفضل تمثيل فى الفقرات المأخوذة من ملتون مثل تعبير الشيطان عن عاطفة القنوط:

يا لشقائى! فى أى اتجاه سأطير
مع هذه النقمة اللانهائية وذلك القنوط اللانهائى
وأى اتجاه أسير فيه هو الجحيم؛ أنا الجحيم بعينه.

(١٨٩) Webb, *Observations.*
(١٩٠) Beattie, *Essays.*
(١٩١) Avison, *Essay.*

إن هذا الشعر شعر موسيقى لا لأن المقاطع تحاكى فكرة معينة، بل لأنها تحدد طبيعة الحركة من خلال تتابعها ويستطرد مفسرًا:

إن العواطف، طبقًا لطبائعها العديدة، تولد بعض الحركات الملائمة والمميزة فى الأجزاء الأكثر تهذيبًا ورفعة من الجسد البشرى. تحت أحاسيس معينة يثير الذهن بعض التذبذبات فى الأعصاب، ويطبع حركات معينة على الأرواح الحيوانية. سأزعم أنه من طبيعة الموسيقى أن تثير ذبذبات مماثلة وأن توصل حركات مماثلة إلى الأعصاب والأرواح. ذلك لأنه إذا كانت الموسيقى تدين بوجودها للحركة وكانت العاطفة لا يمكن تصورها بدونها، يكون لنا الحق فى أن نخلص إلى أن توافق الموسيقى مع العاطفة لا يمكن أن يكون له أصل سوى اتفاق الحركات(١٩٢).

يتفق أفيسون مع ذلك قائلاً: هناك تغيرات Inflections متنافرة ومتناغمة فى طبقة الأصوات الموسيقية عند اتحادها، وهناك مقومات موسيقية Modes عديدة أو سلالم موسيقية Keys (بجانب الآلات الموسيقية العديدة ذاتها)، تكون، مثل كلمات معينة أو جمل فى الكتابة، معبرة جدًا عن العواطف المختلفة التى تثيرها أوزان Numbers الشعر إثارة جد قوية"(١٩٣). تكمن قرابة الشعر والموسيقى فى الأوزان. فلا الوصف ولا الصور هى التى تمنح نعى الشيطان قوته العاطفية، بل تلك الذبذبات التى تصنعها الحركات فى الأعصاب. وهنا نجد أن إنجلترا لها نزعتها العاطفية المفرطة Empfindsamkeit الخاصة بها.

يستخدم ويب فقرات أخرى من عند ملتون فى إيضاح المبدأ القائل إنه من خلال "حالات الدمج العديدة للحركات الأولية [للإيقاع والصوت]" من الممكن "الوصول إلى التعبير عن كل عاطفة تقريبا"(١٩٤). لكنه لا يرغب فى قبول نتيجة أفكاره: علو الموسيقى على الفنون الأخرى. فهو مازال يضع الشعر فوق الموسيقى؛ لأنه يعتقد مثل كل ناقد آخر تقريبا أنه دون الكلمات يمكن أن يكون التعبير عن العواطف فى الموسيقى مبهما. ومع ذلك كان منحه قوة عظيمة للإيقاع والصوت تحديًا لعلم الجمال الراسخ فى بدايات القرن الثامن عشر. فلقد قال بوالو: "لا شيء جميل سوى الحقيقى". ويرى كل من اتبعوا هذا المبدأ أن الكلمة العقلانية فقط هى القادرة على احتواء الحقيقة الكاملة.

---

(١٩٢) See Avison, *Essay*.
(١٩٣) Webb, *Observations*.
(١٩٤) Avison, *Essay*.

ومع ذلك تسم تأملات ويب التغير الكبير فى الموقف من الموسيقى الذى بدأ يظهر بين رجال الأدب فى إنجلترا وفرنسا وألمانيا فى حوالى منتصف القرن الثامن عشر، على الرغم من أننا يمكننا أن نجد بواكير أولى لذلك التغير. ولم يكن هذا التغير ليزعم أن الموسيقى يمكن فهمها باعتبارها فنا عقلانيا Rational Art بل يقر بأن الوسائل العقلانية ليست بالضرورة أنسب الوسائل للتعبير عن المشاعر. ووسم هذا التغير تأكيدًا على قدرة الموسيقى على التعبير عن المشاعر وليس مجرد قدرتها على "إمتاع الأذن". وكان هذا التغير جزءًا من تيارات أعمق فى الفكر تنساب عبر الفلسفة وكل التأملات حول الفنون: تمجيد العاطفة والاعتقاد بأن الطبيعة البشرية تتحدد بقدرتها على الإحساس بقدر ما تتحدد بقدرتها على التفكير. وأدت هذه الحركة فى النقد، أكثر من أى شيء آخر فى تطور الموسيقى ذاتها، إلى نقض الفكرة التى سادت فى بداية عصر التنوير، والتى مؤداها أن الموسيقى أقل مكانة من الشعر؛ وهنا تدل هذه الحركة على أن النقد يمكن أن يكون أحيانًا مفيدًا رغم كل شيء. ويمكننا أن نتبين التغير فى الموقف من الموسيقى فى أقوى صورة فى فرنسا، وخاصة فى أفكار كتاب **دائرة المعارف الفرنسية Encyclopédistes** وجان جاك روسو.

يؤمن فريدريش جريم Friedrich Grimm فى مقاله الذى أسهم به فى **دائرة المعارف الفرنسية** بعنوان **القصيدة الغنائية Poème lyrique** أن كل عاطفة لها نوعها الخاص من التعبير اللحنى Melodic Expression، كما يؤمن أيضًا بأن الأوبرا تتفوق على المسرحية المنطوقة لأن اللغة لا يمكنها أن تعبر عن العواطف بما فيه الكفاية. بما أن المأساة تقدم مشاهد العواطف فى صراع أو غضب أو حب أو كراهية وما إلى ذلك، فإن لغتها الطبيعية هى الموسيقى[١٩٥]. ولا يهم النص إلا فى جعل التعبير عن العواطف مضبوطًا. ويفهم جريم الفرق الأساسى بين النص المكتوب للعزف والنص المكتوب للتمثيل مسرحيا.

كان روسو أهم فيلسوف موسيقى فى فرنسا القرن الثامن عشر، لأنه روّج الفكرة القائلة بأن الموسيقى لغة إحساس مستقلة تمامًا. ومَحْوَرَ بسذاجة قوة الموسيقى فى اللحن Melody ، إلا أنه فعل ذلك لأن اللحن كان بالنسبة له رمزًا لاستقلال الصوت والموسيقى. وهاجم الخطابية الصارخة Déclamation Noteé للولى وكينو (حيث يتم إخضاع الموسيقى للإيقاع والأصوات والارتكازات اللغوية لكلمات معينة). يرى روسو أنه لا بد للموسيقى أن تُصوِّر، وتفعل ذلك بأفضل طريقة من خلال اللحن الذى يناظر معناه العاطفى الكلمات بدلا من أن يكون محاكيا للكلمات. لا يمكن للحن أن يمثل شيئا، بل يتسبب فى خلق حالة مزاجية

(١٩٥) Webb, *Observations*.

mood مماثلة لتلك الحالة التى توحى بها الكلمات. واعتقد، مثل جريم، أن اللحن يعبر عن الإحساس وأن الكلمات فقط هى التى تساعد على جعل الإحساس دقيقا. لابد للحن أن يؤول بلغته الخاصة الأفكار – وليس مجرد كلمات مفردة.

كان روسو يعتقد أن الإيطاليين فهموا هذا المبدأ، أو أن الفرنسيين لم يفهموه. وكان ذلك يرجع إلى طبيعة اللغة الفرنسية التى كانت تفتقر إلى الارتكازات اللغوية المشبوبة العاطفة. أما اللغة الإيطالية فكانت ثرية فى الارتكاز اللغوى. فعندما يكون الإيطالى فى نوبة عاطفة، "يغير نغمة صوته آلاف المرات". هناك عنصر مضمر فى نظرية روسو فى اللحن وهو عنصر مستمد من نظريته فى اللغة، وينص على أن الأساس الجوهرى للمعنى اللغوى هو ذلك العنصر غير العقلانى: ليس العرف المصطنع للكلمة باعتبارها علامة اعتباطية، بل ذلك الجزء من الكلمة المرتبط بالتأوه والصرخة وصيحة الفرح.

هيمنت أفكار روسو عن الطبيعة الجوهرية للموسيقى على الفكر الأوربى. ومع نهاية القرن الثامن عشر صار بديهيا أن الموسيقى لابد أن تعلو على اللغة الفصيحة. ونضجت هذه الفكرة فى ألمانيا، وليس فى فرنسا أو إنجلترا. فلقد أوضح يوهان ماتيسون Johann Matheson – فى وقت مبكر مثل عام ١٧٢١ – أن الموسيقى تنتمى إلى الإحساس، نظرًا لأنها لا تقترب من العقل. وقال أيضًا إنه حتى الموسيقى الآلية لابد أن تكون انعكاسًا للعاطفة. وكان ذلك اقترابا من المبدأ الذى كان أساسًا للإسهام الموسيقى العظيم لألمانيا فى القرن الثامن عشر. فلقد بشر إدراك القدرة التعبيرية للموسيقى الآلية المستقلة عن تمثيل العواطف من خلال الصوت البشرى بعصر موسيقى جديد.

لم يساير الفكر الأدبى والفلسفى هذا التطور حتى أوائل القرن التاسع عشر. وكان شوبنهاور Schopenhauer أول مفكر يوضح المفهوم القائل إن الموسيقى ليست مجرد مجموعة من أساليب التعبير عن العواطف، بل لغة قادرة على توصيل المعرفة بالعواطف؛ وليست اللغة هنا تلك اللغة التى يفهمها المناطقة، بل لغة فنية ترمز فيها بنى الصوت Structures of Sound لمعان لا يمكن الوصول إليها إلا من خلال الموسيقى.

صارت هذه النظرة للموسيقى ممكنة بفضل تأملات الأدب فى عصر التنوير، فمن خلال محاولاتهم وأخطائهم الفلسفية وجدت الموسيقى، نتيجة لحرمانها من أساس علمى من خلال التجربة فى القرن السابع عشر، أساسًا جديدًا بصفتها لغة رمزية للإحساس. فى البداية كان لابد من إخضاعها للشعر، ثم تم تحريرها، وأخيرًا تم إعلاؤها على الشعر. وتمثل هذه العملية التاريخ الداخلى لتحويل القرن الثامن عشر لدور الموسيقى فى الحياة الفنية.

(د)

التوازى بين الفنـــون

دين ميس

فى مناقشات الأكاديمية الملكية للتصوير والنحت التى أجريت فى باريس فى ستينيات القرن السابع عشر، حدد أندريه فيليبيان André Félibien وشارل لو برون Charles Le Brun و ف. نوكريه F. Nocret وآخرون العديد من أوجه الشبه بين التـصوير والـشعر. وخلال القرن الثامن عشر تم توسيع أوجه الشبه هذه فى كل من فرنسا وإنجلترا لتشمل كـل الفنون الجميلة Fine Arts التى تم تمييزها أخيرًا عــن العلـوم الإنـسانية Liberal Arts والعلوم التطبيقية Mechanical Arts. كتب درايدن كتابا بعنـوان الـشبه بـين الـشعر والتـصوير *A Parallel between Poetry and Painting* عام ١٦٩٥. وأعلن جوناثان رتشاردسون فى عام ١٧١٥ أن المصور لابد أن "يمتلـك المواهـب الـضرورية للـشاعر الجيد"[١٩٦]؛ كما أدلى يشوع رينولدز بالدلو الأكبر فى هذه المقارنة. وقام العديد مـن النقـاد الإنجليز بمقارنة الشعر والموسيقى والفنون الأخرى، وكان ذلك يتم فى العادة بطريقة عرضية كما هو الحال عند أديسون، وأحيانا بطريقة أكثر منهجية كما فى مقالات جيمس هـاريس أو جيمس بيتى. لكن فى فرنسا تلقت المقارنة بين الفنون أكمل وأدق تناول لها فى القرن الثـامن عشر. وصار للكتاب الألمان ثقلهم فيما يتعلق بهذا الموضوع فى النصف الثانى مـن القـرن الثامن عشر مع ظهور كتاب **لاوكوون** لليسنج.

قام الأب ديبو السكرتير الدائم للأكاديمية الفرنسية فى كتابه **تــأملات نقديــة حــول الشعر والتصوير**(١٧١٩) بإدراج الموسيقى والأوبرا والمسرح فى المقارنـــة. وفـــى كتابـــه **أطروحـــة حـــول التمثـــيلات المـــسرحية عنـــد القـــدماء** *Dissertation sur les representations théatrales des anciens* (وهو الجزء الثالث مـــن كتابـــه **تـــأملات نقدية**) ضم الرقص لهذه المقارنة، حيث اعتبره إيماء. واعتقد، مثلما اعتقد العديد من النقـــاد منذ عصر النهضة، أن القوى الأسطورية للموسيقى والرقص فى العصور القديمة نبعت مـــن اتحادهما بالشعر. وترجم كتاب ديبو **تأملات نقدية** إلى الإنجليزية فى عام ١٧٤٨، وظهر فى عدة طبعات إنجليزية وفرنسية خلال القرن الثامن عشر.

فى عام ١٧٤٦ نشر الأب شارل باتيه Abbé Charles Batteux كتابـــه **الفنـــون الجميلة مختزلة فى مبدأ واحد**، الذى لخص الرأى المقبول فى النصف الأول من القرن الثامن

---

(١٩٦) Richardson, *Essay on the Theory of Painting*

عشر، ذلك الرأى الذى كان ديبو قد بينه، ويقول إنه لا الشعر والتصوير فحسب هما المتشابهان، بل كل الفنون، ويرجع ذلك إلى أنها كلها "محاكيات".

يرى باتيه أن الفنون توجد فى ثلاثة أنواع: الفنون الضرورية أو التطبيقية Mechanical، أى الفنون ذات الفائدة العملية؛ الفنون الجميلة وهى أربعة : الشعر والتصوير والموسيقى والرقص، وتهدف إلى الإمتاع فقط؛ وأخيرًا الفنون التى تجمع بين الفائدة والمتعة، وهى الفصاحة Eloquence والعمارة[١٩٧] Architecture.

يقول باتيه إن البشر لديهم ثلاث وسائل للتعبير عن الأفكار والعواطف: الكلمة ونبرة الصوت والإيماءة Gesture (ص ٣٣٦)، وأفضلها الكلمة لأنها أكثر تعددًا فى الاستعمالات Versatile وقادرة على التعبير عن العقل الذى يقترن بالعاطفة من خلال نبرة الصوت. ونبرة الصوت هى مصدر كل موسيقى. والإيماءة هى الرقص. وعلى الرغم من تفوق الكلمة، فإن نبرة الصوت والإيماءة تتميزان بكونهما علامات "طبيعية"؛ فهما عالميتان Universal. أما الكلمات فتوجد فقط فى العرف الراسخ Institution والاصطلاح Agreement، وهى لسان حال العقل؛ أما الإيماءة ونبرة الصوت فهما لغة القلب(ص ٣٣٧ – ٣٤٢) .

الموضوع هو الذى يحدد الاستخدام الملائم لأى فن من الفنون إلى حد كبير. فمن الواضح أنه لابد من محاكاة عاطفة ما ومعركة ما بوسائل مختلفة. وهنا ستقوم اللوحة أو القصيدة بمحاكاة إحداهما، وستقوم الموسيقى أو الرقص بمحاكاة الأخرى. لقد أدركت كل مقارنة للفنون فى القرن الثامن عشر الوسائل الخاصة بكل فن، ولم يخلط فلاسفة الشبه بين الفنون بين هذه الوسائل قط، كما يعتقد البعض.

وحيث إن بعض الموضوعات كانت تعتبر أكثر أهمية من بعضها الآخر، كان لابد من تكوين هرمية للفنون، حتى لو كانت فكرة الهرمية ذاتها تبدو كما لو كانت تتعارض مع فكرة الشبه. فعلى سبيل المثال، الأعمال البطولية والتاريخية أكثر رفعة من أعمال الرعاة. واستمرت الملحمة النبيلة فى العلو على القصيدة الرعوية الوضيعة Lowly Pastoral .

يمكننا أن نقول بوجه عام إنه خلال النصف الأول من القرن الثامن عشر، كانت الفنون التى تعتمد على الكلمة تعتبر أكثر أهمية، ذلك لأن الكلمة أثرى وسيط لتمثيل الأعمال البطولية والأفكار والعواطف والأخلاق الرفيعة. وفى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، أحرزت الفنون اللاكلامية Inarticulate – والموسيقى خير مثال لها – بالتدريج مكانة

---

(١٩٧) Batteux, *Les Beaux-Arts*

مساوية وأحيانًا أعلى. وإذا ابتغينا التبسيط المخل، يمكننا أن نقول إن ذلك يتناسب مع إيمان القرن الثامن عشر المتزايد بأن الفن مكرس بصورة أكثر ملاءمة لتمثيل حالات الذهن النفسية والذاتية من تمثيل الأحداث العظيمة للأشخاص العظماء والمهمين. وكان يتم على نحو متصاعد تحديد موقع الطبيعة البشرية الجوهرية فى الحياة الذهنية، لا فى الأفعال. وتم اعتبار العاطفة والإحساس الموضوعات الأساسية للفن. ولا يمكن محاكاة العاطفة أو التعبير عنها من خلال الكلمات أو الصور. فكانت الموسيقى أقدر لغة للتعبير عنها نظرًا لأنها غير مرئية، أى نفسية تمامًا.

إن نظرية المحاكاة فى القرن الثامن عشر لم تلزم الفنان بمحاكاة الطبيعة المنظورة، فلقد كان موضوعه المناسب يتمثل فى الطبيعة الجميلة La Belle Nature، أى الطبيعة فى كمالها. ولابد أن تكون هذه "الطبيعة" اختلاقًا Fiction حتى لو تم خلقها عن طريق دمج أفضل عناصر الطبيعة الفعلية؛ وكونها اختلاقا يعنى أنها ليس لها نظير فى الواقع. فعلى سبيل المثال، على الرغم من أن لوحة هيلين Helen عند زيوكسس Zeuxis مستمدة من ست موديلات جميلة، فقد كانت شيئًا مصنوعًا جديدًا. باختصار، لا يقوم الفنان بصنع نسخة مما هو كائن، بل يخلق أشكالاً من أعمال الخيال. والخيال والمحاكاة فكرتان متناقضتان، مهما كانت المادة متخفية. وفى النهاية يمثل ذلك مشكلة فى نظرية المحاكاة.

اعتقد باتيه أن كل كلام عن الإبداع البشرى فى الفنون ضرب من عدم اللياقة فى الكلام. فكل الأعمال البشرية تقوم على نماذج، وتمثل الطبيعة هنا النموذج الأصلى والنهائى. ما تلك الطبيعة إذن؟ إنها العالم ذاته، "نظام بديع يقترن بتنوع لانهائى" (ص ٩٠) بوسائل ترتبط بغايات، وأسباب ترتبط بنتائج، حيث كل الأجزاء منتظمة، وتحتل مكانها المناسب فى سلسلة عظيمة للوجود. ولا يمكن محاكاة أوجه الكمال هذه إلا من خلال قوة العبقرية (التى لا تقترن إلا بقوة الذوق)، تلك الملكة الجوهرية - وإن كانت لا عقلانية - التى تمكن الفنان، نتيجة لأنها تعمل فى حالة من الحماس، برأب الصدع بين الطبيعة المنظورة العادية والطبيعة الجميلة (ص ٥١ – ٥٢).

يمكننا أن نتتبع جذور المبدأ القائل بأن الفنون الجميلة تحاكى الطبيعة الجميلة للوراء حتى نظرية أرسطو فى الاحتمال Probability التى تطورت فى القرن الثامن عشر لتصير مبدأ من مبادئ الشكل الفنى. فلمدة قرنين بعد انتشار كتاب فن الشعر من خلال الترجمة، ظل نقاد الأدب الإيطاليون والفرنسيون وقلة من نقاد الأدب الإنجليز مأخوذين باعتقاد أرسطو بأن الشعراء – فى بحثهم عن محاكاة الواقع Verisimilitude – لابد أن يحوروا الواقع

التاريخى القصصى Histor-ical Fact، أى أن يجعلوا القصة أو الحبكة "محتملة الحدوث" Probable بأن يحولوها إلى ما يجب أن يحدث فى مقابل ما حدث بالفعل. هناك نتيجتان مترتبتان على الافتتان النقدى بـ "الاحتمال". أولاً، برر هذا الافتتان تأسيس الشعر والتصوير وكذلك كل الفنون الجميلة على "إضفاء الطابع المثالى" Idealizing على الطبيعة موضع الملاحظة أو الطبيعة "التاريخية" (ورفض أن تكون "الفكرة" التى يحبها الأفلاطونيون المحدثون أساسًا للفن). وكان ذلك الطابع المثالى "الطبيعة الجميلة" عند باتيه. ثانيا، أنتج هذا الافتتان مذهبا مفيدًا عالميًا للشكل الفنى يتم فيه النظر للكل بصفته وحدة وللأجزاء بصفتها عناصر متراتبة Subordinated بعناية. ومن الصور الملائمة والدقيقة لوصف ذلك صور "السلسلة" Chain العظيمة التى تدل على اعتماد العناصر الأقل مكانة على العناصر الأعلى مكانة، ولا تدل على "التوافق" Harmony – وهو مصطلح يتم اقتراحه مرارًا؛ نظرًا لأهميته العامة فى علم الجمال بالقرن الثامن عشر – ذلك لأن التوافق يعنى مجرد دمج مستساغ للأجزاء. ففى الملحمة أو المأساة على سبيل المثال، لابد من إخضاع كل الأجزاء الأقل مكانة للجزء الرئيسى، وهو الحبكة. ولابد من تنظيم هذه الحبكة بطريقة تجعل الحدث والشخصيات والعواطف والعادات (إذا استخدمنا المصطلحات الكلاسية المحدثة) تنتظم فى تراتب متقن ينكشف من خلاله معنى الكل. وهذا المبدأ هو الذى يقرر حتمية أن تكون للحبكات بداية ووسط ونهاية ترتبط ببعضها البعض منطقيا؛ ولابد أن يكون الحدث الأساسى والحوادث الثانوية Episodes كذلك.

إذا اعتمدنا على رأى أرسطو ذاته، نجد أن هذا المبدأ فى الشكل يمكن أن يتم تطبيقه على التصوير بقدر تطبيقه على الشعر، ووجد القرن الثامن عشر أن هذا المبدأ يسرى بسهولة على كل الفنون: الشعر، التصوير، الأوبرا، العمارة، أى كل الأعمال التى تعتبر كلا ذا أجزاء مكونة له. وكانت فكرة الشكل هذه متوطدة جدا لأنها تتوافق كلية مع الأفكار المعاصرة الخاصة ببنية الكون ذاته. وكانت هذه الفكرة كافية فى نظر أعداد غفيرة من نقاد القرن الثامن عشر لتفسير الجاذبية الجمالية Aesthetic Appeal، لا جاذبية المسرحيات واللوحات والقصائد الملحمية فحسب، بل جاذبية كل الأشياء الجميلة. وهذا المبدأ لم يصدق على تشابه الفنون فحسب، بل كذلك سمح لبعضها أن تقوم بجزء من عمل بعضها الآخر. فالملحمة أو المسرحية، الأوبرا أو اللوحة، يمكنها أن تروى قصة، وتمثل الأفعال والعواطف البشرية، وفى الوقت ذاته تكون وحدة شكلية كاملة يتم فيها تراتب العناصر البصرية والسردية على نحو مناسب. يظهر تحليل لو برون الشهير للوحة بوسان مانا فى البرية **Manna in the Wilderness** كيف يمكن "قراءة" الصورة "التاريخية" (القصصية) وكذلك رؤيتها كشىء

بصرى شكلى خالص(١٩٨). وهكذا يمكن اعتبار كل الفنون متشابهة. وقد اكتشف الأب ديبو فى النصف الأول من القرن الثامن عشر أن الفنون متشابهة، لا لأنها تحاكى "الطبيعة الجميلة" فحسب، بل كذلك لأنها تحاكى العواطف البشرية. ومن هذا المنظور، يعتبر ديبو أكثر "حداثة" من باتيه، على الرغم من أنه كان سابقًا عليه فى الزمن. كان ديبو مشغولاً بما أسماه "الحساسية الطبيعية لقلب الإنسان" التى اعتبرها "أساس المجتمع"(١٩٩). من الضرورى إبعاد البشر عن ميلهم الطبيعى لعشق الذات self-love. ولا يمكن القيام بذلك من خلال العقل، بل من خلال العاطفة، فالأخلاق تضرب بجذورها فى العاطفة:

تهزنا دموع الشخص الغريب، حتى قبل أن نعرف موضوع بكائه. إن صرخات الإنسان، التى لا تربطنا به علاقة سوى علاقة البشرية المشتركة، تجعلنا نهرع فى الحال لمساعدته بحركة تلقائية تسبق كل تدبر. إن الشخص الذى يناجينا بالبهجة المرسومة فى ملامح وجهه يثير فينا عاطفة بهجة مماثلة، حتى قبل أن نعرف موضوع رضاه(٢٠٠).

ويتمثل الهدف الأسمى للفنون الجميلة فى تحريك مشاعرنا بعمق شديد يتسبب فى استبدال العواطف الخيرة بالعواطف الشريرة، وذلك هو التطهيرCatharsis. وهنا نجد إيمان القرن الثامن عشر – المشهور بالعقلانية – بأن الطبيعة الجوهرية للإنسان طبيعة لا عقلانية.

يقبل ديبو الهرمية التقليدية للفنون. طبقا للقاعدة الأساسية للمحاكاة لا يمكنها أن تحرك المشاعر إلا إذا كانت هناك قوة تحرك المشاعر فى الأصل الذى تتم محاكاته. ويقول ديبو إن ذلك هو السبب فى أن لوحة **موت جرمانيكوس Death of Germanicus** لبوسان أقوى على نحو ذاتى من المنظر الطبيعى الخالص، مثلما أن **الإنيادة Aeneid** أكثر إثارة للمشاعر من أبرع قصيدة رعوية. ويقول لنا: "لا أحد يمكث ... طويلاً محملقًا فى باقة من الزهور" (الجزء الأول، ص ٥٧).

لا يشك ديبو، مثل باتيه فيما بعد، فى أن الشعر قادر على القيام بأكمل وصف للعواطف، نظر لأنه يسمو كثيرًا على التصوير.

لا يوجد تعبير تصويرى Picturesque Expression يمكنه التعبير، هكذا الحال، عن كلمات هوراتيوس Horatius العجوز عندما يرد على الشخص الذى سأله عما يستطيع

---

(١٩٨) André Félibien, *Sixième Conférence PP. 83 - 103*
(١٩٩) Du Bos, *Critical Reflections*, IP. 32.
(٢٠٠) Du Bos, *Critical Reflections*, I. PP. 31-2

ابنه أن يفعله أمام ثلاثة أعداء؟ سوى أن يموت. فى الواقع يمكن للمصور أن يجعلنا نرى رجلاً تهز جوانبه عاطفة ما، على الرغم من أنه لا يمكنه أن يرسمه أثناء التنفيس عن هذه العاطفة؛ لأنه لا توجد عاطفة للذهن لا تعتبر فى الوقت ذاته عاطفة للجسد. لكن من النادر جدًا أن يستطيع المصور – حتى يتم فهمه جيدًا – أن يعبر عن الأفكار التى يولدها الغضب وفقا لطبيعة كل شخص وظروفه أو وفقا للسامى الذى يتم التنفيس عنه فى كلمات تناسب موقف كل شخصية تتحدث (الجزء الأول)

حتى لوحة بوسان التى حظيت بأكبر قدر من الإعجاب لابد أن تذكرنا بالقدرة الأسمى للشعر. ويوضح ديبو هذه النقطة حتى نتبعه:

يمكن لبوسان فى لوحته **موت جرمانيكوس** التعبير عن كل الأنواع والدرجات المختلفة للغم الذى خاض فى قلوب أصدقائه والعائلة عندما شاهدوه مسمومًا ويموت فى أحضانهم؛ لكنه لم يستطع أن يقدم لنا وصفا للعواطف الأخيرة لهذا الأمير، تلك العواطف التى تحرك المشاعر بشدة. ذلك الدور متروك للشاعر الذى يمكنه أن يجعله [الأمير جرمانيكوس] يقول: إذا كان موت مثل موتى قد اختطفنى قبل الأوان، حتى لو كان ذلك بسبب خطأ من أخطاء الطبيعة، سيكون لى الحق على الرغم من ذلك فى أن أشكو شراسة القدر؛ ولكن بما أننى أقع ضحية للغدر والسم، لابد أن أحضكم يا أصدقائى أن تثأروا لموتى، ولا تخجلوا من أن تكونوا واشين حتى ترضوا شبحى المجروح: وبالتأكيد ستنحاز الشفقة العامة لمثل هؤلاء المتهمين. لا يستطيع المصور أن يعبر عن جل هذه الأفكار، ولا يستطيع أن يظهر فى لوحة واحدة أكثر من عاطفة واحدة من مثل هذه العواطف القادر هو عن التعبير عنها (الجزء الأول).

يبدو أن التصوير يستمد قواعده من الدراما خاصة. فيشبه ديبو الأشخاص فى الصورة بالممثلين على خشبة المسرح، وبالتالى يدخل المسرح فى خضم المقارنة بين الفنون. وقد واصل كتّاب القرن الثامن عشر تقليد كتّاب القرن السابع عشر الذى يرى علاقة وثيقة بين مناظر Tableaux المسرح ولوحات الأعمال التاريخية أو الأسطورية الشهيرة. وديبو يشبه المسرحية بمتوالية من اللوحات (الجزء الأول). وفى فن التصوير ذاته نجد أن إخضاع الشخصية للحدث يتبع قواعد المسرح:

على الرغم من أن كل المشاهدين فى صورة ما يصيرون ممثلين كُثر، فإن حيوية فعلهم لابد أن تتناسب فقط مع الاهتمام الذى يبدونه بالحدث الذى يوجدون فيه. وهكذا فالجندى

الذى يساعد فى تضحية إفيجينيا لا بد أن تتحرك مشاعره، لكنها لا تصل إلى مشاعر أخى الضحية (الجزء الأول ، ص ٢١٣).

وهكذا . تحتل الموسيقى مكانة أدنى من الشعر والتصوير نتيجة لمشكلة الاحتمال. فالغناء ذاته غير محتمل للعظماء فى فعل بطولى. لكن ديبو يستحضر أن العجائبى Marvellous الذى يحتل مكانة محورية فى القصيدة الملحمية، يربط الأوبرا بذلك الفرع من فن الشعر.

كما نعرف، لم يكن مبدأ "المحاكاة" – بصفته أساسًا للشبه بين الفنون، مهما كان مهمًا باعتباره مصدرًا للطبيعة الجميلة، أو وسيلة لتمثيل العواطف – ليظل آمنًا ومستقرًا فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. ويمكننا أن نتبين بعض أسباب ذلك فى كتابات ديبو. فتأكيده على العواطف بصفتها الموضوع الرئيسى للفنان يؤدى به إلى تقويض تراتبية الفنون التى جعلت الشعر فى القمة، حتى لو كان ذلك رغما عن أنفه، لأن الشعر يعتمد على الكلمة "الفكرية". ويسلم على سبيل المثال بأن آثار التصوير يمكن أن تكون أقوى من آثار الشعر. يعمل التصوير من خلال حاسة البصر؛ وليس مقيدًا بالعلامات الاصطناعية. ولا يمكن للشعر أن يعمل إلا تدريجيا لأنه يشتغل فى الزمن، بينما أثر التصوير فورى بدرجة أو بأخرى. تتطلب الكلمات عدة عمليات فى الذهن، بينما التصوير لا يتطلب ذلك. علاوة على أن الشعر يستعير الكثير من التصوير. يمكن للمسرحية أن تعطينا خمسين منظرًا (وبمساعدة الكلمات يمكننا أن نبكى بصورة لا نفعلها أمام لوحة ما). ويمكن للشعر المسرحى أن يستفيد من المشهد البصرى والإيماءة و"الحدث المسرحى" مما لا تحتوى عليه الكلمات فى حد ذاتها.

الموسيقى تزيد قوة الكلمات وطاقتها. لكن حتى موسيقى الآلات Instrumental Music تؤثر على العواطف لأنها يمكنها أن تحاكيها. ألا نلاحظ أن "السيمفونيات" (موسيقى الآلات) فى أوبرات لولى "تلهبنا، تهدئنا، ترققنا، وباختصار تشتغل علينا، بطريقة لا تقل نجاحًا عن أشعار كورنى أو راسين" (الجزء الأول، ص ٣٦٦). لا يستطيع ديبو تفسير كيفية عمل الموسيقى بالضبط، حيث إن ذلك كان فوق طاقة الأجيال المتعاقبة. وقد لاحظ ديبو أن بعض الموسيقى الآلية تبدو مناسبة للأفعال الحزينة والمأساوية، وبعضها الآخر يناسب الأفعال السعيدة والمرحة. يمكن للرقص، بصفته إيماءة فى المسرح، أن يساعد الكلمات والموسيقى فى التعبير عن العواطف، ولابد للمؤلفين الموسيقيين أن يتجنبوا متعة الأصوات الخالية من الدلالة، كما لابد على المصورين أن يتفادوا المفاتن المحضة للون.

عندما أعزى ديبو تلك الآثار القوية للتصوير والموسيقى، زعزع الهرمية الكلاسية للفنون، وبالتالى زعزع المبدأ الذى تستند إليه هذه الهرمية. فلقد منح قيمة مستقلة لبعض قوى الموسيقى والتصوير، أى أنهما ليسا من الضرورى أن يدخلا فى هذه الهرمية. كما أن هناك مؤثرات أخرى كانت تميل لتنحية الشعر، بل مذهب الفن كمحاكاة ككل. ومن بين هذه المؤثرات الفكرة المستساغة القائلة بأن المهمة الأولى للفن تتمثل فى الإمتاع، لا التعليم، وهو مبدأ تبناه الأب باتيه باعتباره تعريفا للفنون الجميلة. وأدى ذلك إلى إخضاع "الصدق" للأثر كهدف للفن، مما خول للخيال حرية لا يطيقها أى مذهب فى المحاكاة.

كان يتم دومًا ربط مذهب المحاكاة ربطا وثيقا بالإيمان بقدرة الفن على التعليم ودفع المشاهد أو القارئ إلى الفضيلة أو إلى الأفكار النبيلة، وذلك من خلال تمثيلات الأشياء كما يجب أن تكون. لكن كانت هناك أفكار راسخة أخرى تؤكد على قدرة مختلفة ومنافسة فى الفن: تلك القدرة المستمدة من المذهب البلاغى (الهوراسى فى الأساس) الذى يقول بأن الفن لابد أن يمتع أولاً وأخيرًا. والآن طالبت المحاكاة، الملازمة الآن للفكرة القائلة بأن الصدق وحده هو الخيّر، بدرجة كبيرة من محاكاة الواقع. أما القدرة على الإمتاع فلم تتطلب ذلك. لم يكن محك القدرة على الإمتاع يتمثل فى الوفاء للطبيعة فى المحاكاة أو القدرة على نسخ صورة من الأصل، بل القدرة على خلق حالة ذهنية ممتعة فى المشاهد أو القارئ. بالنسبة لقدرة الفن على التعليم، يمكن، بل يجب، أن تكون هناك قواعد. وإذا تم استخدام القواعد بحكمة، لابد أن تحدد ماهية "المحاكاة" الصادقة. ولم يكن رواج القواعد، حتى لدى أعظم الفنانين، يثير الدهشة إلا فى الرومانسيين المتطرفين Diehard Romantics ، حيث إن القواعد كانت لا تعتبر بوجه عام صارمة أو آلية. لقد عرّف الأب باتيه فكرة الفن ذاتها بأنها مجموعة من القواعد. من الجهة الأخرى، إذا تم الإقرار بأن الإمتاع، أوحتى تحريك المشاعر والأفكار وليس "المحاكاة"، هو القدرة الأساسية للفن، فلا يمكن إخضاعه لقواعد معينة. يمكن أن تقوم القدرة على الإمتاع على الإيهام الخيالى Fantastic Illusion، وكذلك الإيهام الذى يعتمد على الحقيقة. إن التعارض الذى حدث فى القرن الثامن عشر بين المحاكاة الأرسطية والقدرة على الإمتاع الهوراسية هو تعارض واضح فى وصف الأب ديبو لمبدأى التصوير اللذين يسمى أحدهما الإنشاء "الشعرى" Composition Poetic، والآخر الإنشاء "التصويرى" Picturesque Composition ، على الرغم من أن هذا التعارض لا يرجع له. كان هذان المصطلحان رائجين جدًا، ويحتلان مكانة كبيرة فى المقالات التى كتبت عن التصوير فى

دائرة المعارف الفرنسية[٢٠١]. والتعارض بينهما لافت جدًا، حيث إنهما يدلان على أن الشعر والتصوير يمكن ألا يكونا متشابهين بعد كل ذلك. الإنشاء "الشعرى"

هناك استعداد أصيل فى الصور الجمالية، مقدر لجعل الحدث الذى يمثله أكثر احتمالاً وتحريكًا للمشاعر والأفكار. ويتطلب أن تكون كل الشخصيات مرتبطة بالحدث الأساسى؛ ذلك لأن الصورة يمكن أن تحتوى على حوادث عديدة بشرط أن تتحد كل هذه الأحداث فى حدث رئيسى، وأن تشكل، عند تجميعها مع بعضها بعضا، موضوعًا واحدًا وحيدًا. أما قواعد التصوير فتنفر من تعدد أحداث، كما هو الحال فى الشعر المسرحى. إذا تم السماح للتصوير أن تكون له أحداث مثل الشعر، لابد أن يتم ربط هذه الأحداث فى الصور - كما فى المآسى - بالموضوع، ولابد من الحفاظ على وحدة الحدث فى إنتاج المصور كما فى إنتاج الشاعر[٢٠٢].

أدرك الأب باتيه والمحافظون - أمثال السير يشوع رينولدز - هذه النظرية ووافقوا عليها. كل شىء يتم إخضاعه لوحدة الحدث الرئيسى. أما بالنسبة للإنشاء "التصويرى"، فسيندهشون:

أطلق اسم الإنشاء التصويرى على تنظيم مثل هذه الأشياء كما ينبغى لها أن تنتظم فى صورة بالنسبة للأثر الكلى للوحة. الإنشاء التصويرى الجيد هو ذلك الإنشاء الذى يُحدث من النظرة الأولى أثرًا عظيمًا وفقًا لمقصد المصور والغاية التى يرتئيها. ولهذا السبب لا ينبغى أن نربك الصورة بأشكال كثيرة، على الرغم من ضرورة وجود أشكال تكفى لملء الصورة. ينبغى ألا تكون الأشياء معقدة بدرجة يصعب استيعابها، ولذا يجب ألا تشوه الأشكال بعضها بعضا، بأن يخفى كل منها نصف رأس الآخر، أو يخفى أجزاء أخرى من الجسم، مما يتطلبه الموضوع حتى يصير فى متناول النظر. ومن الملائم أيضًا أن تكون المجموعات مركبة جيدًا؛ أى أن يتم توزيع الضوء بحكمة، وأن يتم تنظيم الألوان الموضعية بطريقة لا تجعل كل لون يفسد اللون الآخر، بل تجعل الكل يقدم نفسه فى توافق ممتع للعين (تأملات نقدية، الجزء الأول، ص ٢٢١).

إن ذلك وصف للشكل التصويرى Painterly Form لا يرتبط أبدًا بقواعد الشعر الملحمى أو الشعر المسرحى. فهو تصوير منفصل عن الشعر. إنه شكل بصرى تتمثل غايته فى إمتاع العين. إن المصور العاشق لما هو جدير بالتصوير لا يهتم بالمحاكاة، بل بالأثر.

---

(٢٠١) *Encyclopédie*, XII, article 'Peinture', pp. 267 - 75 'Peinture Moderne
(٢٠٢) Du Bos, *Critical Reflections*, I. p. 222.

وانشغاله بالأشكال – توزيع الأشياء والضوء والظل – لا يشبه انشغال الشاعر الكلاسى أو المصور الذى يخضع الأحداث والعادات والعواطف... إلخ، بل مثل المصمم الذى ينشد شكلاً متوافقًا أو جميلا فقط.

كان التوافق يعنى فى الفكر الموسيقى فى القرن الثامن عشر دمجًا للنغمات الموجودة بهدف الإمتاع فقط، وهو تنظيم يبرر ذاته. والمصطلح ذاته يذكرنا بنقد القرن الثامن عشر المتكرر للموسيقى بأنها مجرد "توافق"، مجرد متعة للأذن تتجنب العقل تمامًا. ومع ذلك لا توجد إدانة هنا، حتى لو كان "التوافق" هنا لا يتطلب إضفاء للطابع المثالى على الموضوع، بل يتطلب موضوعًا خاصًا بالمرة. وكما فى نظرية الموسيقى فى أواخر القرن الثامن عشر، "التوافق" مصطلح يرتبط الآن بأعلى قيمة جمالية. يدل التصوير "الجدير بالتصوير" والتصوير "الشعرى" – اللذان يصفهما ديبو – على أنه لم يكن فى الإمكان تجنب الأزمة التى تضم مذهب الفن بصفته محاكاة للطبيعة. وعلى الرغم من أن ديبو – مثل دائرة المعارف الفرنسية بعده – لم ير تعارضًا بين الإنشاء "الشعرى" والإنشاء "التصويرى"، فإنهما كانا متعارضين. فمصور ما هو جدير بالتصوير عرضة لأن يكون لامبال بمحاكاة الطبيعة؛ فلا يتمثل هدفه الأساسى إلا فى الشكل الممتع، ولا يمكن الحكم على إمتاع هذا الشكل إلا من خلال العاطفة أو الذوق الذى يجد نفسه مستمتعًا. ويمكن أن يسمح ذلك بالابتعاد عن الطبيعة، ويمكن للمصور أن يمتع جمهوره بأى إيهام يرغب فى خلقه ما دام أن هذا الإيهام، مثل قناع بروسبيرو Prospero's Masque "متوافق بشكل ساحر" harmonious charmingly . فلم تعد هناك حاجة إلى "الطبيعة الجميلة" ولم يقترب ديبو من هذه الطبيعة، وكان عنده خيال مستقل، خيال لا يرتبط بأى شىء سوى اشتغاله الخاص.

فى بدايات القرن الثامن عشر بإنجلترا، بدأ فى الظهور شىء مشابه لتمييز ديبو بين التصوير "الشعرى" والتصوير "الجدير بالتصوير". ولسنا بحاجة إلى الذهاب إلى أبعد من تحليل جوناثان رتشاردسون للوحة **تانكريد وإرمينيا Tancred and Erminia** لبوسان فى عام ١٧١٩. فرتشاردسون يثنى على الصورة باعتبارها "محاكاة [كاملة] للطبيعة" بأسلوب قديم. إنها صورة أدبية، فيها قصة وبطل وتراتبية للأشخاص، إلا أن كل ذلك ثانوى بالنسبة "لتوافق" الصورة. فهو لم ير قط توافقا أعظم، ولا فنا أكبر لإنتاجها فى أية صورة لأى من أساتذة التصوير، سواء أكان ذلك بالنسبة للتدرج السهل من الجزء الرئيسى إلى الأجزاء التابعة، أم ارتباط الأجزاء ببعضها بعضا، بتدرج الأضواء والظلال والمواد الملونة ....

ودون أن نعتبرها قصة أو محاكاة لأى شيء فى الطبيعة، نجد مجموع الألوان شيئا جميلا وممتعًا(٢٠٣).

يكاد يكون مستحيلاً أن نجد مناصرًا للتشابه الكلاسى بين الشعر والفنون البصرية يكتب ذلك. فى الواقع، يثنى رتشاردسون على "جمال" الصورة بصفته منفصلاً عن قصتها، ولذلك قام، ربما دون قصد، بفصل الفنون البصرية عن الفنون القولية Verbal Arts.

يمكننا أن نجد أيضًا عند ديبو إيماء بأن وظيفة الشعر متميزة عن وظيفة الموسيقى، وأن هذين الفنين ليسا متشابهين أو مرتبطين بالضرورة. لابد أن يحتوى الشعر الذى يكتب للتلحين Poetry for Music على عواطف فقط، ولا يجب أن يزخم بصور أو تعبيرات معقدة فكريًا، أى بما يميز مادة الكلمات(٢٠٤). إن هذه النقطة دالة؛ لأن ديبو يسمح للغة الفصيحة Mrticulate Language أن تكون تابعة للتعبير اللاقولى non-articulate Expression. وذلك يماثل جعل اللون أكثر أهمية فى التصوير من التصميم أو القصة، أو فى النقد يماثل إعطاء مكانة أكبر لفنانى البندقية Venetians بألوانهم من مكانة المدرسة الرومانية Roman School بولائها للتاريخ والموضوعات العظيمة. وإذا استخدمنا اللغة البلاغية، نقول إن ذلك عكسًا للنظام الطبيعى: إيجاد الموضوع Inventio، ترتيب الموضوع Dispositio، وإلقاء الموضوع Elocutio. إن ذلك يقوض مبدأ المحاكاة بصفته أساسًا للفن، ذلك لأن المحاكاة تقوم فى النهاية على الاعتقاد بأن المكانة العالية ترد للفن من الموضوع الذى تتم محاكاته، لا من طريقة المحاكاة.

أدرك ليسنج فى عام ١٧٦٦ إدراكا تامًا أنه ليس من الضرورى أن تقوم قوة الفن على "المحاكاة" بل على التعبير. بالطبع يبجل ليسنج المذهب التقليدى فى المحاكاة، ويبدو أن هذا المذهب محورى فى أوصافه للأعمال "الجميلة" من الفن البصرى: اللوحة التى رسمها زيوكسيس لهيلين، صورة الآلهة الهومرية فى المجمع، التى يقوم جمالها المثالى على محاكاة ما تراه العين. لكن ذلك ليس محوريًا فى وصفه الشهير لـ "اللحظة الدالة" فى الفنون البصرية. نظر ديبو وباتيه وآخرون إلى تلك اللحظة باعتبارها الموضوع الوحيد للمصور الذى لا يمكنه أن يروى، بل يوحى بالفعل والأحداث المتعاقبة.

---

(٢٠٣) Richardson, An *Essay on the Whole Art of Criticism*. Pp. 89 - 90

(٢٠٤) Du Bos, *Critical Reflections*. I. pp. 786 - 91

ما الذى ينبغى على المصور أو النحات أن يفعله بـ "اللحظة الدالة"؟ لابد أن يثير الخيال: "الفعّال هو ذلك الذى يطلق العنان للخيال فقط. كلما رأينا، انبغى أن تزيد قدرتنا على التخيل. وكلما ازدادت تخيلاتنا، انبغى لنا أن نعتقد أننا نرى"(٢٠٥). فى الواقع، ليس ما نراه فعلاً فى العمل الفنى هو الأكثر أهمية، بل ما نتخيله. من المؤكد أن ذلك وصف لإيهام لامحاكاتى Non-mimetic Illusion كامل، ذلك لأنه يشتغل فى الفنون البصرية بأن يجعلنا نولى اهتمامًا بما هو غير مرئى! يقدم الشاعر استهواء مماثلاً للخيال من خلال تمثيل "الأشياء"، لا من خلال الوصف، بل من خلال الإيحاء بوجودها فى أفعال سردية. يخلق الخيال، فى كل من الشعر و"اللحظة الدالة" فى أعمال الفن البصرى، لنفسه ما هو مرئى. إننا لا نرى لاوكوون يصرخ، بل نتخيل ذلك.

تكمن قدرة الشاعر فى طريقته الخاصة فى التأثير على الخيال من خلال انسياب الأفكار، وكلها أفكار مترابطة وتعتمد فى إحداث تأثيراتها على الانسياب "الزمنى" . Temporal Flow

على الرغم من أن ليسّنج لا يتخلى عن فكرة القصيدة التصويرية Pictorial Poem فإن العلاقة بين الشاعر والمصور لا تقوم بالضرورة على نظرية المحاكاة. ليس الشاعر مثل المصور لأنه يحاكى بل لأنه يجعل الأشياء تبدو موجودة. فهو يرغب فى جعل الأفكار التى يثيرها فينا شديدة الوضوح لدرجة أننا فى تلك اللحظة نعتقد أننا نشعر بالانطباعات الحقيقية التى ستحدثها أشياء تلك الأفكار فينا. فى لحظة الإيهام هذه ينبغى علينا أن نكف عن كوننا واعين بالوسائل التى يستخدمها الشاعر لتحقيق هذا الغرض، أى كلماته(٢٠٦).

لا يمكن للشاعر أن يقوم بالتصوير إلا إذا صرف انتباه قارئه عن كلماته! يرى ليسّنج أن هومر كان أعظم مصور بالشعر لأنه جعل الأشياء ذاتها، بدلاً من الكلمات، تبدو حاضرة للقارئ. وبقيامه بذلك بدا أنه نجح فى القيام بالمهمة المستحيلة الخاصة بتحويل الكلمات من علامات اعتباطية إلى علامات طبيعية. وبذلك يمتلك الشاعر أخص قدرة من قدرات التصوير، بعيدًا عن قيد المحاكاة.

أدرك ليسّنج وقبله موسى مندلسون Moses Mendelssohn تمييزًا فى طبيعة الإيهام الفنى أهمله منظرو المحاكاة السابقون أو لم يبصروه(٢٠٧). كان درايدن وديبو

(٢٠٥) Lessing, *Laocoön*, III. P.19
(٢٠٦) Lessing, *Laocoön*, XVII. P.85
(٢٠٧) See Wellbery, *Lessing's Laocoon*. P.61

وباتيه – كل المؤمنين بالمحاكاة – على اقتناع بأن "الإيهام" الفنى Artistic Illusion كان نوعًا من استنساخ الشيء (الطبيعة الجميلة)، وأن هذا الاستنساخ تطلب أن يحوى العمل الفنى قدرًا من الأصل. قامت "الطبيعة المثالية" Ideal Nature على الطبيعة "الفعلية" Actual Nature. ورأى ليسّنج ومندلسون أن الإيهام الفنى لا يتطلب مثل هذا الارتباط؛ وأدركا أن "الإيهام" الفنى ربما يدين بأقل القليل لمحاكاة الشيء، ويدين بأكثر الكثير لخيال الفنان. هناك اختلاف هائل بين هذه النظرة ونظرة محاكيي "الطبيعة الجميلة". من الوسائط المثالية للطبيعة الجميلة ذلك الوسيط الذى يبرز الرباط بين المثالى والفعلى. ويمكن أن يكون هذا الارتباط ملموسًا بدرجة كبيرة؛ كان النقد يجب أن يلاحظ الوسائل التى يقوم من خلالها الفن بتحسين الطبيعة، التى كان يتم من خلالها تحويل "التاريخ" إلى فن. ومن هنا ينبع الاهتمام الدائم للقرن الثامن عشر بوسائل إنجاز محاكاة الواقع Vraisemblance، ومن هنا ينبع أيضًا "الاصطناع Artificiality الكبير لجل فن القرن الثامن عشر.

ينبغى أن تكون الوسيلة الملائمة لخلق الفن باعتباره إيهاما – على حد فهم ليسّنج ومندلسون – وسيلة يوجد فيها على الأقل ارتباط محاكاتى ضرورى بينها وبين الشيء الذى تتم محاكاته، وسيلة لا تقحم نفسها بين الشيء والمشاهد أوالقارئ. إن استحسان مثل هذه الوسيلة سبب القدر الأعظم من التمحيص الأوربى فى أواخر القرن الثامن عشر للقدرات الخاصة لكل وسيلة، ولذا تم رفع مكانة الموسيقى لأن ارتباطها بموضوعها يصعب تحديده.

فى عام ١٧٧٩ شك جيمس بيتى فى أن الفنون كلها محاكية، لكنه يعترف أن شكوكه جديدة:

أخشى أن يكون النقاد قد أخطأوا قليلا فى تحديداتهم... فى أن الموسيقى والتصوير والشعر كلها فنون محاكاة. أتمنى على الأقل أن أستطيع القول، دون تجريح لأحد، إنه بينما كان ذلك رأيى كنت دائمًا واعيا بقدر من اللبس غير المبرر فى الفكر، كلما حاولت أن أفسر ذلك بالتفصيل للآخرين(٢٠٨).

تنبع الصعوبات من إيمانه بأن "إثارة العاطفة" Pathos أو "التعبير" هما الميزتان الأساسيتان للموسيقى، وأن الموسيقى تعبر عن تجربة دالة. "لذلك فإن الموسيقى ممتعة، لا لأنها محاكية، بل لأن بعض الألحان melodies والتوافقات الموسيقية harmonies لديها القدرة على إثارة بعض العواطف والمشاعر والأحاسيس فى النفس". ثم يقول لنا فى تحول

Beattie. (٢٠٨)

فجانى وربما مزعج إن الموسيقى لا يمكنها قط أن تحقق نفس القدر من المتعة الــذى تحققــه محاكاة الطبيعة فى الشعر.

حتى لو كان بيتى يتمسك بنظرية المحاكاة، فإنه قد فصل الفنــون وفقــا لطبائعهــا ووظائفها المختلفة. لا يمكن للتشابه القديم أو الهرمية القديمة أن تستمر إذا صار التعبير عــن الحالات الباطنية أو الحالات النفسية المحضة أكثر أهمية من العالم الخارجى والأعمال التــى يتم أداؤها فيه. إن الفن بصفته محاكاة يعكس واقعًا مرئيًا ملموسا، واقعًا فيه السبب والنتيجــة منطقيان ومنظمان. أما الفن بصفته تعبيرًا وخيالاً فينتمى للعوالم التى يكــون واقعهــا غيــر مرئى: عالم العواطف، والأحاسيس والحدس والأفكار، تلك العوالم التى تتجاوز العقل إذا جاز لنا التعبير. من الأكثر أهمية بالنسبة للعمل الفنى أن يهزنا، ويثير الخيال أكثر من أن يكــون انعكاسًا للحقيقة.

إن الإيمان بأن الفنون الجميلة مترابطة ظل باقيا بعد انخفاض قيمة المحاكــاة فــى النظرية الجمالية الأوربية. وكان أعمق تعبير عنه فى القرن التاسع عشر يتمثل فــى مفهــوم فاجنر Wagner لــ "العمل الفنى العام" Gesamt-kunstwerk. ومن الغريب أن أفكاره تم استباقها من قبل فيلسوف من القرن الثامن عشر مثل الأب باتييه ذاته. ففى الفصل الذى كتبه بعنوان **اتحاد الفنون الجميلة** (٢٠٩)، اقترح أنه على الرغم من أن المحدثين فصلوا الفنون التى وحد القدماء بينها (الشعر، الموسيقى، والرقص بصفته إيماءة)، فبإمكان المحــدثين لمنفعــتهم العظيمة أن يوحدوا تلك الفنون مرة أخرى فى المسرح. لابد أن تهيمن الموسيقى على خــشبة المسرح، لكن ينبغى تدعيمها بالشعر والرقص. فعند اتحاد هذه الفنون يمكنها أن تمثل الفعــل البشرى والعواطف البشرية أمام مَشاهد يعدها المعماريون والمصورون والنحــاتون. وكــان ذلك، فى عام ١٧٤٦، استباقا ملحوظًا لمحاولات القرن التاسع عشر لتوحيد الفنــون، وكــان كذلك انعكاسًا لإيمان عصر النهضة السابق بأن وحدة الفنون واحدة مــن أعظــم الأســرار الضائعة للقدماء.

---

(٢٠٩) Batteux, *Les Beaux-Arts*.

الفصل الثلاثون

الدراسات الكلاسيكية والنقد الأدبى

بقلم : جلين. و. موست

الدراسات الكلاسيكية والنقد الأدبى

على الرغم من أن الأدب الكلاسيكي يتجاوز مئات السنين، وعلى وجه التحديد فى الفترة الزمنية التى عاصرها ريتشارد بنتلى (١٦٦٢ – ١٧٤٢) وفردريك أوجست ڤولف (١٧٥٩ – ١٨٢٤)، فإن الفضل فى هذا الأثر الأدبى يرجع لعدد محدود من الأفراد المبدعين فى مجال الحركة الإنسانية المرتبطة بإحياء الآداب الكلاسيكية والروح الفردية والنقدية التى انصب اهتمامها على الهموم الدنيوية، وهذا ما تجلى بصورة واضحة فى عصر النهضة الأوربية (كما سنرى أن السبب فى ذلك يرجع إلى الحيوية والنشاط الزائد الذى كان يسيطر عليهم)، بالإضافة إلى قلة الإنتاج الأدبى مقارنة بالإنتاج الفلسفى للقرن التاسع عشر. وعلى الرغم من ذلك لا تزال لهذه الأعمال القليلة قيمة أدبية تحتفظ بها حتى الآن. كما نجد أن علماء فقه اللغة فى القرن التاسع عشر حاولوا التجديد والخروج من جلباب الحركة الإنسانية من خلال إنتاج أكبر كم أدبى له نسق منظم كمرجع أساسى للدراسة وللدارسين فى القرن القادم (ورغبة هؤلاء العلماء فى تعليم الكثير).

أما الإنتاج الأدبى للقرن التاسع عشر من التراث الكلاسيكى وإسهاماته فى تاريخ الأدب النقدى فينحصر فى التطور المحدود لمجموعة المداخل النقدية فى الأدب، وكذلك المفاهيم الخاصة بالأثر الكلاسيكى العريق، وهو الإسهام الذى أرسى أسس العلاقة القائمة بين الدارسين للأدب اليونانى واللاتينى وبين الندوات المنعقدة لمناقشة القضايا الأدبية والنقدية، وكذلك القضايا النظرية، إلا أن هذه العلاقات الخارجية كانت تتسم بالفرقة والعزلة والغموض. أما بالنسبة لنقاد الأدب فى القرن التاسع عشر، فقد أعربوا عن قبولهم مشاركة القراء ليس فقط فى تناول نصوص كلاسيكية، بل أيضا تعدت هذه المشاركة إلى ازدراء تحذلق المعلمين الأوائل الذين قاموا بدراستهم، مثل هجوم سويفت وبوب الساخر على بنتلى فى معركة الكتب ومؤلفات دانكياد، إلا أن هذا المثال ليس مثالا شاملا، وتدريجيا وبالمحاولات الدءوبة خلال العقود الماضية

حدث تغير شامل فى رؤية المذاهب النقدية. ومن ناحية أخرى، نجد أن معظم دارسى النصوص الكلاسيكية ظلوا فى منأى عن الجدال الأدبى الخاص بالمبدعين من القدماء أو النصوص الكلاسيكية التى كانت تحظى باهتمام بالغ من الأدباء والمعاصرين والمهتمين بالأدب، مما أثر بالسلب على الإنتاج الأدبى الذى ظهر واضحا فى العقود الماضية، حيث اكتفوا بالإشارة الضمنية للإنتاج الكلاسيكى الغزير على مر مئات السنين، أو التطرق إلى تناول قشور هذه الأعمال دون الخوض فى أعماقها رغبة منهم فى تسليط الأضواء على الفلسفة الكلاسيكية ذاتها.

فى تصدير إحدى طبعات هوراس (١٧١١)، حث بنتلى على ضرورة اكتساب المعرفة بدافع الذكاء الفردى، كما أنه تأثر بأسلوب أحد الشعراء فى كتابته للرسائل فى اقتباس الشكل فى نهاية القرن، متأثرا بالسؤال الاستفهامى الذى استهل به كانت مقاله: "ما المقصود بحركة التنوير؟" (١٧٨٤) باعتباره "شعار حركة التنوير". فالقول المبتذل يتضمن معانى كثيرة ومختلفة[١]، إلا أنه يمكننا النظر إليه باعتباره تعبيرًا صارخًا عن النتاج الكلاسيكى لعصر التنوير الذى تحكمه التقاليد والأعراف القديمة. وهناك مقولة لأحد المؤرخين المحدثين:

ومن أحد المشاهد المميزة فى القرن السابع عشر... فى معظم بلدان العالم تعدد المجلدات التى لا تحصى ولا تعد للنصوص القديمة ذات الموضوعات الخاصة بالقرنين الماضيين، التى أعدها مجموعة من المثقفين فى شتى مجالات المعرفة (بيفر، التراث الكلاسيكى).

بالإضافة إلى ما تضمنته هذه المجلدات من أنشطة خاصة بعلماء فقه اللغة فى القرن الثامن عشر وغيرهم كثيرون من العلماء المعاصرين فى المجال الفكرى، تم تجميع هذه الأعمال بعناية والاستفادة منها من خلال التطبيق العملى. وفى سن التاسعة والعشرين، قام بنتلى بالتخطيط لإعداد مجموعة من الأعمال الأدبية تحت

---

(١) نجد فى أعمال هوراس أنه ركز على تناول الحديث عن البلادة الفكرية التى أرجأت قرار صديقه (بناءً على رأى القراء) حيال دراسة الفلسفة الأخلاقية. أما بنتلى فألقى باللوم على التبجيل الأعمى للمخطوطات اليدوية، والسبب ببساطة يرجع إلى قدمها. أما كانت، فقد تصدى للانغماس الذاتى للفرد العاقل فى الشهوات، بالإضافة إلى سعيه لتأجيل قرارات الآخرين ظنا منه بقدرته على حلها.

عنوان ما تبقى من شعر اليونانيين من الأعمال الفلسفية والملحمية والرثاء والأعمال الدرامية والغنائية[٢]، كما أن عملية جمع بعض المقتطفات الأدبية لمثل هؤلاء الشعراء، أمثال أيون الشاعر اليونانى (بجزيرة كيوسى) وفضلا عنهم جميعا الشاعر كليميكوس (الذى نشرت بعض أعماله بالفعل)، لم تكن المحاولة الأولى من نوعها التى قام بها بعض الكتاب نظرا لقيمتها الأدبية كمصدر يمكن الاستشهاد به والسير على نهجه، إلا أن هذا العمل تطلب منهم مجهودا مضنيا يتمثل فى ضرورة البحث الشامل المنظم لاقتفاء أثرها وجمع كل الأعمال التى يمكنهم جمعها، المنشور منها أو غيره، وفقا لنظام معين حتى يسهل عليهم ترتيبها وتلاشى المفقود منها. وبالتالى فإن اكتشاف بنتلى لأوزان الشعر اعتمد على التحليل المتأنى لعدد كبير من الأبيات الشعرية التى نحن بصددها، الأمر الذى جعله يسهم فى تقديم نموذج لأتباعه فى إنجلترا فى نهاية القرن الثامن عشر (أمثال ر. بورسون) وأتباعه أيضا فى ألمانيا ممن أرسوا دعائم دراسة الأوزان الشعرية (العَروض) فى العصر الحديث أى مع بداية القرن التاسع عشر (أمثال ج. هيرمان وأ. بويخ).

وفى القرن الثامن عشر، ظهر نتاج أدبى غزير لم يسبق له مثيل باستثناء بعض الأعمال الفردية للأدباء، بالإضافة إلى العثور على مخازن بها مجموعة كبيرة من الأعمال غير النقدية لبعض الأدباء مثل متجر جريفيوس (الذى احتوى على ١٢ مجلدا من المخطوطات عام ١٦٩٤ – ١٦٩٩، وكذلك متجر جـ. جرونوفيوس الذى احتوى على ٣ مجلدات من المخطوطات عام ١٦٩٧– ١٧٠٢)، بالإضافة إلى مجموعة أخرى من المطبوعات غير النقدية لبيتر بيرمان، الأمر الذى حفز الكثيرين على إعادة تقديم مثل هذه الأعمال الأدبية بصورة جديدة تتناسب مع العصر الحديث لاستحضار عظمة هذه الأعمال بروحها مرهفة الحس ولغتها الجميلة فى قالب جديد، لدرجة أن علماء فقه اللغة فى القرن الثامن عشر تخطوا عصرهم تأثرا بالقرن السابع عشر لكى يستشعروا مدى الصلة القائمة بين الأساليب النقدية الفنية، وازدراء التطلع إلى معرفة أصحاب الحركة الإنسانية فى القرن السادس عشر. وفى مجال تأليف المعاجم مثل المعاجم اللاتينية لـ "دوكانج" (١٦٧٨) والمعاجم اليونانية (١٦٨٨) التى

(٢) لم تكن هذه الأعمال قد نفذت بعد فى القرن التاسع عشر بالرغم من أنها كانت تمثل نتاج مجهود مجموعة من العلماء الذين قضوا سنوات عديدة لإنجاز العمل الذى كان بنتلى يعد لإنهائه.

ظلت مرجعًا لجميع الباحثين باعتبارها أعمالاً عظيمة وجهدًا رائعًا ساعد على ظهور إنجازات ليس لها مثيل، تجسدت على مر قرن من الزمان وعلى وجه الخصوص فى معجم لـ "فورسيلينى" بعنوان ***Totious Latinitatis*** (١٧٧١)، وهو الذى حل محل الكثير من معاجم القرن السادس عشر، لكن لم يكن الاعتماد عليه سبيلاً للاستغناء عن المعجم اللاتينى الأم ***Thesaurus Linguae Latinae*** الذى استغرق الإعداد له ونشره أكثر من قرن من الزمان ومعجم ج.ج. شنيدر بعنوان ***Kritisches*** (G*riechisches* Worterbuch, 1797) الذى يعد بمثابة المرجع الأم لكثير من المعاجم اليونانية الأخرى لكل من ليديل، سكوت، جونز. وهناك مجموعة أخرى من المعاجم لمونت فوكن بعنوان ***L'Antiquite Expliquee et Representee en Fgures*** وهى عبارة عن ١٠ مجلدات من المخطوطات (لعام ١٧١٩) بالإضافة إلى ٥ ملحقات من المخطوطات (لعام ١٧٢٤) ومعجم ج. أ. فابريكيوس صاحب المعاجم الآتية ***Bibliotheca Latina*** (٣ مجلدات، ١٦٩٧)، ***Biblietheca Graeca*** (١٤ مجلدا، ١٧٠٥ – ١٧٢٨)، ***Bibliotheca Latina Mediae et Infimae Etatis*** (٥ مجلدات، ١٧٣٤)، كما أنها تضم مجموعة شاملة من قائمة ثبت بيبليوجرافى وملخصات وتعريف بجميع الكتاب القدماء من هوميروس حتى نهاية العصور الوسطى، الأمر الذى شجع على ظهور العديد من المعارف العلمية المهمة سيرا على درب القدماء مثل الموسوعة العلمية لـ ب. هيدريك الخاصة بالميثولوجيا القديمة (١٧٢٤) وأخرى لـ ج. س. ج. إيرنسنى الخاصة بمصطلحات البلاغة اليونانية واللاتينية (١٧٩٥– ١٧٩٧) التى لا تزال متاحة للاستخدام. وهناك عدد ضخم من الكتالوجات التى تضم المخطوطات اليدوية التى جمعها مونت فيوكن مثل الكتالوج الإغريقى ***Paleeographia Graeca*** الذى يحتوى على قائمة تضم ١١ ألف مخطوطة يونانية عام ١٧٠٨، وكذلك ***Bibliotheca Coisliniana*** عام ١٧١٥، و ***Bibliotheca Bibliothecarum Manuscriptorum Nova*** عام ١٧٣٩، وهناك مجموعة أخرى من الكتالوجات التى جمعها أ. م. باندينى بعنوان ***Catalogus Codicum Manuscriptorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*** وهو الكتالوج الذى يضم ٨ مجلدات من المخطوطات الورقية (١٧٦٤ – ١٧٧٨)، بالإضافة إلى الأعمال الكتابية الخاصة بعلم الآثار للكونت دى

كيليوس بعنوان ***Recueil d'Antiquites*** الذى يضم ٧ مجلدات (١٧٥٢– ١٧٦٧)، وكتالوج آخر لـــ ب.م. بــاكيودى بعنــوان ***Monumenta Peloponnesiaca*** (١٧٦١)، وآخـــر لـــ ج. ب وإ. ك. فيـــسكونتى بعنـــوان ***Il Museo Pio – Clementino*** الذى يضم ٧ مجلدات (١٧٨٣ – ١٨٠٧)، وكذلك هناك مجموعـــة للإهداءات المخطوطة باليد جمعها ل. أ. موراتورى بعنوان ***Novus Thesaurus Veterum Inscriptionaru*** تضم ٤ مجلــدات (١٧٣٩ – ١٧٤٢) وس. مـــافى بعنوان ***Museum Veronense*** عـــام ١٧٤٩ و ***Ars Critica Lapidari*** عـــام ١٧٦٥، وكتالوجات أخرى تضم العملات النقديـــة جمعهـــا إ. ســـبانيم بعنـــوان ***De Praestantia et Vsu Veterum Numismatum*** عـــام ١٦٦٤ وأخـــرى لـــــ ج.هـــ. إيكل *بعنوان* ***Doctrina Numorum Vèterun*** وهى تضم ٨ مجلدات عام (١٧٩٢ – ١٧٩٨). وعلى مر قرنين من الزمان قام البنيديكتيون، أتباع القديس مور بنشر معظم الأعمال الكتابية لآباء الكنائس اليونانية واللاتينية فى مئـــات المجلـــدات الضخمة التى لا يزال بعضها موجودًا حتى الآن[٣]. وفى نهاية القرن الثامن عـــشر، كانت هناك مكاتب كثيرة مدعمة حاليا وبإمكانها تدعيم الباحثين وتوفير أكبر قدر من المجلدات حتى يتسنى لهم دراسة الأدب الكلاسيكى المتمثل فى المخطوطات اليدويـــة والكتب وغيرها من الموضوعات الأخرى التى تتناول غرب أوروبا.

دفع ذلك الكم الهائل من المعلومات المتاحة العديد من الباحثين فـــى العقـــد الأخير من القرن الثامن عشر إلى محاولة الإجابة عن أسئلة كثيرة شغلت غيرهم من السابقين عليهم بقرن من الزمان. كما أن إرساء دعائم ما سمى بالنظم الأساسية التى تضم دراسة الوثائق والمستندات، ودراسة المبادئ والقـــوانين العامـــة، ودراســـة النقوش، ودراسة النُميات (أى جمع العملات النقدية والورقية) فى أواخر القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر استجابة لانعدام الثقة التى ارتبطت بمـــذهب الـــشك لأتباع ديكارت فى بداية القرن السابع عشر، وتأثرا أيضا بمذهب الشك لبيرو فى كل

---

(٣) تبدأ السلسلة بـــ:

D'Achery's *Indiculus Ascticorum Opusculorum* (1648) and C.Chantelon's *Biblotheca Patrum Ascetica* (5 vols..1661)

واختتمت هذه السلسلة بالنشر عام ١٨٤٠ للمجلد الثانى لجريجورى نازيانوس.

ما يتعلق بالحقائق التاريخية السابقة التى أصبحت متوافرة لديهم لدراستها، وبالطبع فإن هذا الأمر تطلب منهم ضرورة التأكد من صحة الوثائق والمستندات القديمة وما جاء بها من قرائن وأدلة يمكن للباحثين المحدثين الرجوع إليها دون أدنى مسئولية عليهم.

كما أن تأسيس هذه النظم الفرعية بطريقة علمية ظل له تأثير واضح المعالم فى مجال دراسة الآثار بصفة عامة، فلم يعد كافيا التبحر فى قراءة جميع المصادر المتاحة واستخلاص النتائج منها، وهو ما كان يطمح إليه كازوبون؛ لأن النصوص أصبحت واحدة ولم تكن هناك وسيلة للتأكد من صحتها بين العديد من مصادر المعرفة عند دراستها بطريقة نقدية كأثر كلاسيكى. وفى نهاية القرن الثامن عشر، أصبح فقه اللغة من العلوم المتخصصة ضمن سلسلة النظم السابقة، وأصبحت النصوص الكلاسيكية بأثرها تمثل جزءًا من بقايا الأثر الأدبى للقدماء.

وقد قامت مجموعة من علماء فقه اللغة بعمل عظيم يعتبر من العلامات البارزة فى القرن الثامن عشر، وهو العمل الذى يتمثل فى دراسة أعمال هوميروس، وفيرجل، وأفلاطون وليفى، بالإضافة إلى دراسة مؤلفى المعاجم والنحاة القدماء[٤] حتى يتسنى للباحثين المحدثين استشعار الأسلوب المنظم واللغة الإغريقية القديمة المنمقة؛ لكى يتفادوا الشرك الذى أعده العديد من كتاب العصور الوسطى، إلى جانب تسليط الأضواء على فترة الحضارة الإغريقية المجهولة، وخاصة فى فترة التنوير التى استأثرت بجذب أنظار الشعراء لصياغة نموذج يقتدى به على الرغم من كم

(٤) وعلى الرغم من أن العلماء الهولنديين شرعوا بالعمل فى هذا المجال فى القرن الثامن عشر مثل:
(J. Gronovius's Harpocration, 1682, and Stephanus of Byzantium, 1688)
فإن الفضل فى ذلك يرجع إلى بنتلى من خلال كتاباته النقديه الأولى عن مؤلفى المعاجم أمثال هيسيكيوس وبولوكس. الأمر الذى نتج عنه ظهور بعض الطبعات مثل:
Kuster's Suda (3 vols., 1705), Lederlin's and Hemsterhuys's Pollux (2 vols., 1706), Valckenaer's Ammonius (2 vol., 1739), J. Alberti's and Ruhnken's Hesychius (2 vols., 1746-66), Ruhnken's Timaeus (1754), Pierson's Moeris (1756), J.S. Bernard's Ecloga of Thomas Magister (1757), Porson's Photius (edited by Dobree, 1822), Dobree's Lexicon rhetoricum maximum (1834), J.A.Cramer's Anecdota Graeca (4 vols., 1834-7), and finallyGaisford's Suda (1848), Toup's studies on the Suda and Hesychius (4 vols., 1760; 1767; 1775).

المشاكل التى أصبحت لا حصر لها(٥). وفى الوقت نفسه، نجد أنه بدأ تسليط الأضواء لأول مرة وبصورة واضحة على المعارف غير الأدبية فى الثقافة القديمة، مما انعكس أثره عالميا من خلال ظهور مجموعة رائعة من المجلدات الورقية المخطوطة التى تناولت بعض المدن مثل مدينة هيركلينيم عام ١٧٣٨، ومدينة Antichita di Ercolano، ومدينة روما عام ١٧٨٢، بالإضافة إلى الآثار العظيمة الموجودة التى أصبحت الآن فى طى النسيان، وجاء الدور لكشف الستار عنها (مثل مدينة بستم عام ١٧٤٦). مما شجع أصحاب المغامرات وهواة دراسة النقوش على القيام برحلات عديدة إلى الجانب الشرقى من البحر المتوسط وكتابة تقارير حول البقايا الأثرية والأعراف والتقاليد البدائية التى اكتشفوها هناك مثل أعمال ر. وود بعنوان بقايا بالمايرا عام ١٧٥٣، ومقال حول الأعمال الإبداعية لهوميروس: مع دراسة مقارنة بين وضع مدينة طروس فى الماضى والحاضر عام ١٧٧٥، وكذلك عمل ب. أ. جايز: *Voyage litteraire de la Grece, ou letters sur les Grecs, anciens et modernes, avec une parallele de leurs moeurs* عام ١٧٧١، وعمل كومت دى تشويزيل-جوفيير رحلة رائعة فى اليونان عام ١٧٨٢، مما شجع العديد من الهواة الأثرياء فى إيطاليا وإنجلترا على القيام برحلات حول العالم للتنزه والكشف عن الآثار والمنشورات مثل جمعية Accajemia di Cortona 1726, Societa Colombaria 1735, Accajemia di Antichita Profane

---

(٥) قام كثيرون بدراسة كاليماكيوس ومنهم:

T.Graevius Spanheim, and Bentley (1697), aaruhnken (1751, 1761), Reiske (1757-66), J.A. Ernesti (1761), Bandini (1764), Brunck (1772-6), and Valckenaer (1799); Nicander by Bentley (1722), and Bandini (1764); Apollonius Rhodius by Ruhnken (1751), Shaw (1777), and Brunck (1780)

أما ثيكريتوس، فقد قام بدراسته العديد من النقاد أمثال:

Reiske (1765-6), Warton (1770), Brunck (1772-6), Valckenaer (1773, 1779-81), and Jacobs (1796)

أما أراتوس، فقد درسه كل من: Bandini (1765) and Buhle (1793)

أما المقتطفات الإغريقية، فقد قام بتحريرها كل من:

Reiske (1754) and Brunck (1772-6); Jacobs (1794-1814; 1813-17).

وجمعية ديليتانتى ١٧٣٣، وعمل 1740, Academia degli Ercolanesi 1755, ج. ستيورات ون. ريفيت التخطيط لآثار أثينا القديمة من ٤ مجلدات عـام ١٧٦٢–١٨١٦، وأعمال ر. تشاندلر آثـار إيـون (١٧٦٩ – ١٨٠٠)، **النقـوش الأثريـة** (١٧٧٤)، **رحلات عبر آسيا الصـغرى** (١٧٧٥)، **رحلات إلـى اليونـان** (١٧٧٦). لكننا وجدنا فى نهاية القرن الثامن عشر أن الباحث الشغوف بأعمال فيرجل، الـذى يسعى لإيجاد إحدى النسخ الخاصة بها فى المكتبة، لا يجد سوى مجموعـة صـغيرة بالمقارنة إلى مقدار الأعمال الأخرى غير الأدبية منذ قرن مضى، وإذا وجد ما يبحث عنه اكتشف أنه كلما كانت النسخة حديثة زادت زخرفة النص الـشعرى بـالعملات النقدية والنحت وبعض الوسائل الأخرى، أما بالنسبة للتطورات التى طـرأت علـى النتاج الأدبى الكلاسيكى فى القرن الثامن عشر، فإنه يمكن حصر نتائجها فى نطـاق ثلاثة مجالات:

١– النقد الأدبى.

٢– تاريخ الأدب.

٣– ظهور علم الآثار.

(١)

على مشارف القرن الثامن عشر، نجد أن معظم العلماء الذين قاموا بتحريـر النصوص الكلاسيكية كان لديهم حافز على إعادة تقـديم النـصوص بالنـسبة للنـسخ المطبوعة من قبل، مما دفعهم لقراءتها جيدا ثم القيام بتعديل الفقرات التى لا تلقى قبولا لدى القراء، أو تبدو أنها دخيلة على النص، من خلال تنقيح الـنص إمـا بالحـدس أو بالرجوع إلى المخطوطات الأصلية القديمة أو النسخ الأخرى الأكثر شيوعا أو التى فى متناول اليد(٦). وبالتالى، فإن معنى ذلك أنهم اعتمدوا على المخطوطات اليدوية للقـرن الخامس عشر باعتبارها الأصل، وقاموا بطبع نسخ أخرى منها بطريقة واسـعة إلا أن عبء الابتذال ظل حليف هذه المخطوطات. وفى حقيقة الأمر أكد بعض العلماء الأوائل على ضرورة الدراسة المتأنية للمخطوطات اليدوية. وعلى الرغم من ذلك فقد أسـهموا

---

(٦) الدراسة الكاملة لهذه الموضوع هى: Timpanaro, *La Genesi*

فى ابتكار نموذج أولى للمفاهيم الأساسية الخاصة بالنقد الأدبى الحديث (النموذج الأصلى، بالإضافة إلى تصنيف المخطوطات اليدوية إلى مجموعات، وحذف الإهداء من مقدمة الكتاب). وتجلت هذه المشكلة بوضوح عند تناول ترجمة الكتاب المقدس إلى اللاتينية بطريقة مختلفة بواسطة مترجم وثنى، فهذا الاختلاف يرجع فى المقام الأول إلى المتلقى للعهد الجديد ذاته، فإذا كان المتلقى رجل دين تقيًا دفعه ذلك إلى ضرورة إمعان النظر فى النص الذى بصدده، أما غيره فلا يجرؤ أن يدخل تعديلاً فى النص الكنسى. ففى إحدى طبعات العهد الجديد المماثلة لطبعة صديق بنتلى، جون ميل (١٧٠٧)، وجد المتلقى (القارئ) تنوعا بينها وبين العديد من الطبعات الأخرى، وهوالتنوع الذى تم حصره على مدار ثلاثين عامًا، حيث وصل تعداده إلى ثلاثين ألفًا بعد دراسة متأنية. وبالتالى، فإن هناك مفارقة تستوجب طرح العديد من الأسئلة مثل: ماذا يتعين على الفرد القيام به إزاء هذا التنوع الهائل الذى ليس له تأثير على النص؟ إلى أى مدى يمكن أن يثق الفرد بنص ما خضع لمثل هذا التنوع؟ فبالنسبة للربوبيين، فإنهم يرون أن تنوع النص يشكك فى سلامة الكتاب المقدس، أما بنتلى فقد اقترح تجديد النص ما لم يوجد النص الأصلى أو على الأقل احتكاما إلى أقدم النسخ، أو المخطوطات اليدوية أو التراجم. وعلى الرغم من أن بنتلى لم ينجز هذا المشروع(٧) فقد كان رأيه موضع اختبار فى العقود التالية له بواسطة عدد من رجال الدين فى أوربا، وعلى وجه التحديد ج.أ. بينجل، وج.ج. ويستين، وج.س. سيملر. وفى النصف الثانى من القرن الثامن عشر، أدرك علماء فقه اللغة ضرورة تطبيق المذاهب التى أقرها رجال الدين بطريقة نظرية ومنها: رفض اللغة العامية، واتباع البنية النظامية للنص كل دقيقة اعتمادا على المخطوطات اليدوية، وتحديد الروابط الخاصة بالأنساب للمخطوطات، وعدم التخلى عن القيم المستقلة لأعضاء الأسرة الواحدة. وفى نهاية القرن، بدأ ڤولف القيام بكتابة مقالة نقدية عن هوميروس (١٧٩٥) وفيها يتسم بأسلوب منقح وهجوم على الاتكال والكهانة:

إن القيام بتنقيح أى أثر قديم يتطلب الاستعداد الكامل، إلى جانب توافر جميع الوسائل اللازمة لهذا الغرض حتى يخرج عمل المؤلف فى أحسن صورة. فعلى سبيل

(٧) وفى هذا الصدد، نجد أن خطط بنتلى لم يسر نفاذها أو اتباعها إلا بعد مرور قرن من الزمان بواسطة لاكمان وآخرين.

المثال، يقوم المحقق بالاطلاع على الشواهد جميعها دون استثناء، حتى المشكوك فيها، إلا عند توافر أسباب قوية مقنعة مقرونة بالدلائل وتتسم فى الوقت نفسه بالدقة والمصداقية... وبالتأكيد، فإن هذه الطريقة تضع فى حسبانها الموهبة الطبيعية والحدس. لذا، فإنه يتعين علينا ألا نتواكل على ذلك؛ نظرا لأن مصداقية أى نص كلاسيكى تعتمد بصورة كلية على صحة ونقاء مصادره. وفى هذا الصدد، يجب علينا أن نتحقق من خصال الفرد وطبيعة المصادر التى اعتمد عليها فى النص. وبالتالى، فإن الحكم يتم بمجرد قيام الشخصيات بالأدوار المنوطة بها بعد تصنيفها داخل الطبقات الاجتماعية وتحديد أسرها من خلال الشواهد المتعددة؛ أى من خلال تتبع أصواتهم وحركاتهم ومدى براعتهم دون تحيز... وبالفعل، فإنه يصعب – بل يستحيل – على من يعتمد على الحدس فى تقييمه للمخطوطات أن يصل إلى النص الأصلى (الفصل الأول).

ولم يستخدم ڤولف من تلك المبادىء الرائعة إلا القليل؛ لأن مبدأه الاعتماد على الصياغة الكلاسيكية. وهناك أحد الرموز الأدبية البارزة ممن أسهم بشكل كبير فى تشكيل الحركة الفكرية فى القرن التاسع عشر، وهو كارل لاكمان، مؤسس النقد الأدبى الحديث فى ظل شيوع أعمال الدجل والشعوذة التى ما زال يستخدمها بنتلى فى طبعاته وتفسيره لكثير من الكتاب الوثنيين، ومنها على سبيل المثال طبعته لهوراس التى لجأ فيها إلى تغيير ما يزيد على ٧٠٠ فقرة فى النص، حيث كان ما يقرب من نصفها يتعارض أو يختلف عن القراءات الأصلية للمخطوطات اليدوية. وفى بداية القرن الثامن عشر، بدأ بنتلى يتخذ موقفًا مضادًا من النصوص التاريخية، إلا أنه فى عام ١٧٩٥ بدأ التأريخ لكل ما يبدو منطقيًا، الأمر الذى دفع ڤولف إلى تفنيد استنكار بنتلى ورفضه للتأريخ باسم المنطق على أنه نفسه منافٍ للمنطق.

(٢)

ويعد تاريخ الأدب من الأنماط الأكثر تميزا فى المجال الأدبى للقرن التاسع عشر من منطلق الإيمان بأن فيها أعمالا فنية. ويرتبط تاريخ الأدب بالفترة التى خرجت فيها تلك الأعمال إلى النور؛ لأن مؤشر الأحداث الأدبية يرتبط ارتباطًا وثيقًا بالفترات الزمنية المتسلسلة التى تعكس الرؤية الواقعية للأدب القومى. وهذه النقطة

هى نتاج فكرة تأريخ مفهوم العقل التى سبق تناولها فى الفقرة السابقة علما بأن هذه المفاهيم شاعت بصورة كبيرة فى القرن الثامن عشر.

كما أن الانحصار فى قالب أدبى واحد متطور يرجع تاريخه إلى كتاب **فن الشعر** لأرسطو، وبروتس لشيشرو، وجوزيف سكاليجر فى **خطاب تهنئة إلى سالماسيوس** عام ١٦٠٧، وهو خطاب موجز به عبارات قصيرة، وورد به الحديث عن الفصول الأربعة للشعر الإغريقى سداسى التفعيلة (د. هينيسيوس). وعلاوة على ذلك، فإن النصوص التى يعتمد عليها تاريخ الأدب كانت شبيهة بالنصوص الخاصة بفابريشيوس التى اتخذها مؤرخو الأدب كمثال. وفى النهاية، نجد أن دراسة المصنفات الأدبية المزيفة، التى انتشرت فى عصر النهضة، ركزت على كل ما يمكن إدراكه وكل ما هو مكتوب. كما أن بنتلى قدم فى عمل له بعنوان **مقال عن رسائل فلارس** (١٦٩٩) تصويرًا للخصائص العامة للحضارة الإغريقية التى تميزت بشغف البحث عن المخطوطات اليدوية القيمة مما أشاع الدجل والخداع، وكذلك البحث عن المدارس البلاغية التى يتعلم بها الطلاب كيفية كتابة النصوص التى انتشرت فى الماضى فى ظل تهيئة ظروف مماثلة لظروف الماضى. كما أنه أكد على حقيقة اكتشافه لقدر كبير من الزيف بهذه الرسائل فيما يتعلق بالتسلسل التاريخى، دون الاعتبارات الأسلوبية التى تشير إلى فائدة التطبيق على المشكلات المتضمنة فى النصوص الفردية الخاصة بتاريخ المؤسسات التعليمية والثقافية اليونانية التى كانت تمثل الأرض الخصبة والبيئة الصالحة لنمو الحقائق المختلفة، مثل تاريخ تأسيس مدن صقلية، والعملات الورقية والنقدية، والأحداث التاريخية وفقا لترتيبها الزمنى فى الأعمال المأساوية والكوميدية بأثينا، وتطور اللهجة الإغريقية.

لكن بنتلى لم يقدم بنفسه هذا النمط إلا لحاجة فى نفسه قضاها، حيث رأى أنه من الأفضل تطبيقها بالتفصيل على المشكلات الفردية مما أثار الشك حول قدرته على تفهم مثل هذا الأمر أو اهتمامه بالقضايا العامة للتاريخ الفنى والثقافى الذى أصبح يمثل الشغل الشاغل للأجيال المتعاقبة. وارتبطت هذه القضايا باسم ج. ج. ڤينكلمان الذى قدم نموذجا رائعا فى عمل له بعنوان **تاريخ فن الآثار القديمة** (١٧٦٤)، حيث يصور فيه الأعمال الفردية فى الفن وفقا للتسلسل الزمنى للأحداث الواردة فى السرد بطريقة منطقية توحى بالتناغم والسيمترية.

لكنه لم يتعرض للفن الإغريقي والروماني من المنظور التاريخي أو الجغرافي في ثنايا تطور الفن في دول شرق البحر المتوسط القديمة، إلا أنه تناول سرد نشأة الفن الإغريقي وانحداره الذي يتسم في مجمله ببساطة الفن المعماري وسهولته بجانب الإشادة بفخامة وروعة الفترات الكلاسيكية والإغريقية. وكذلك الإحساس بالتعاطف حيال سماع القصة المؤثرة الخاصة بالانحدار الحتمي لها في النهاية، بالإضافة إلى الإشادة بها تاريخيا، نظرا لوجود كم هائل من لحظات التحول المهمة في تاريخ الإغريق السياسي. كما أنه أوضح أهمية تحليل الأعمال الفنية في الثراء اللغوي والثقافي (وهو ما تجلى بوضوح من خلال تحليل الأعمال الفنية القليلة الأولى).

ويتضح لنا أن مفهوم ڤينكلمان الجديد افترض مسبقا فكرة الفترة التاريخية باعتبارها فترة وسط بين الأعمال الخالدة في علم النفس والثقافة من ناحية، وبين الأعمال الفردية المؤقتة في الفن من ناحية أخرى بلغة منمقة وأسلوب شيق يجمع بين الأنماط المتزامنة مع بعضها البعض والأنماط الأخرى المرتبطة بربط الأحداث زمنيا. كما أن هذا المفهوم افترض مسبقا معرفته بالكم الهائل من بقايا الآثار القديمة التي تم اكتشافها حديثا. وهناك خطاب لفينكلمان كتبه إلى ألمانيا عبر فيه عن مدى سعادته بما رآه في مدينة هيركلينيام (جنوب وسط إيطاليا) وادعى فيه أنه أول ألماني يشاهد الطراز المعماري الأغريقي لمعابد بستم (مدينة قديمة بجنوب إيطاليا). لذا فإن تأريخه للفن الإغريقي يعد بمثابة القدوة أوالنموذج الذي يقتدى به، وطالب هيردر بضرورة استخدام الأساليب الفنية لفينكلمان مرة ثانية في مجال الشعر والفلسفة الإغريقية. كما أن فريدرك شليجل سار على نهج فينكلمان واعتبره مثله الأعلى فيما يتعلق بدراساته الخاصة بالشعر الإغريقي في التسعينيات من القرن السادس عشر، وفي نهاية هذا القرن، بدأ تخصيص محاضرات في الجامعات لتأريخ الأدب مقارنة بعلم فقه اللغة بواسطة ڤولف – على سبيل المثال – أمام طلابه في هلا (مدينة بوسط ألمانيا) عام ١٧٨٧، بالإضافة إلى تناول المفاهيم الأساسية الخاصة بالأعمال الأدبية الكلاسيكية العريقة بطريقة جديدة مثل كتاب ڤولف بعنوان مقدمة نقدية عن هوميروس. وتتناول هذه المحاضرات أيضا تاريخ الأدب الأغريقي منذ البداية حتى

العصر الهلينى فيما يتعلق بعملية الإنتاج والتلقى لقصائد هوميروس والنصوص الثقافية والسياسية.

(٣)

ومن الجدير بالذكر أن الطلاب الذين تعلموا على يد ڤولف فى نهاية القرن الثامن عشر درسوا لأول مرة علم الآثار بطريقة فريدة من نوعها تضم نظمًا فرعية أخرى يمكن استيعابها بسهولة إذا درست بعناية. لذا، فإن الاهتمام بعلوم الآثار القديمة – وغيرها من علوم المعرفة الأخرى المرتبطة بالفترة الكلاسيكية، والتى تميزت بها جامعات ألمانيا فى القرن التاسع عشر – أصبح فى تزايد لدرجة أن الاهتمام بها أصبح يحتل الأولوية عن باقى المجالات، بطريقة تفوق ما كان يتخيله ڤولف أو معاصريه، مما حفز على إدخال بعض التطورات التى بدأت فى القرن الثامن عشر. وفى هذا الصدد أيضا، نجد ظهور بعض الإرهاصات الأولية المتجلية فى بعض العلماء الأوائل، منهم على سبيل المثال جوزيف سكاليجروف روبورتيللو، الذين أكدوا على أن المشكلات الفردية لابد من تجليها فى النص القديم بوضوح، إلا أن المطالبة بضرورة توظيف العلم فى تحديد العلاقات المنطقية المتداخلة فيه كانت فكرة ألمانية ظهرت فيما بعد فى القرن الثامن عشر، وعلى وجه التحديد هى تنتسب لكانت فى كتاب له بعنوان **نقد العقل النظرى** (١٧٨١)، وردت فى فصل يحمل عنوان **الطراز المعمارى للعقل النظرى** (الفصل الثالث)، وهى الفكرة التى حفزت على دراسة الآثار كعلم.

ولقد أطلق ڤولف على هذا العلم الجديد لأول مرة اسم "علم الآثار" وتناوله أمام طلابه فى المحاضرات التى ألقاها عام ١٧٨٥ تحت عنوان "فقه اللغة الموسوعى" ثم تناوله فيما بعد ج.م. جيسنر بجامعة جيتنان (بوسط ألمانيا) فى محاضرات بعنوان: ***Primae Lineae Isagoges in Eruditionem Vniversalem*** التى نشرت عام ١٧٧٤ ثم توالى نشره لها بطريقة منتظمة عام ١٨٠٧ تحت عنوان مفهوم الآثار القديمة: المفهوم والمجال والهدف. وهنا يلقى الضوء على الهدف الذى ينشده:

وهو توحيد المعارف المتنوعة بطريقة منظمة، وهى المعارف التى كانت تدرس فى جامعات ألمانيا قرابة مائة عام، إلا أن عملية تطويرها استمرت فى المضى قدما إلى الإمام ولكن بصورة جزئية. لذا، فإن كل ما يتعلق بالآثار يجب أن يرقى إلى مرتبة العلوم الفلسفية والتاريخية.

ومن هذا المنطلق، ظهرت طريقة تعليمية جديدة تتمثل فى عقد الندوات الفلسفية التى أسسها جيسنر بجامعة جيتنان، ثم أدخل عليها بعض التطورات بواسطة س.ج. هين بنفس الجامعة، ثم بواسطة ڤولف بجامعة هالا انطلاقا منها إلى المعاهد التعليمية والجامعات الأخرى مثل جامعة برلين بواسطة فيلهلم ڤون هامبولت (الذى اقتنع بأن إتاحة الفرصة للطلبة بالمشاركة فى البحث العلمى يضفى عليهم صفة البشر). وفى الندوة يشارك الطلبة بفاعلية وبإيجابية حيث يقوم كل منهم بمناقشة الأخر حول نتائج العمل وطرح الاقتراحات المناسبة. كما أن تبادل الخبرات الفكرية بين الأفراد ذوى الاهتمامات والقدرات المختلفة يمكن أن تظهر آثاره المثمرة فى مختلف فروع العلم الأخرى وبالتحديد فى علم الآثار القديمة، الأمر الذى تطلب من القائمين بالعملية التعليمية التخلى عن مناصبهم كأساتذة جامعة والمشاركة فى صفوف المدرسين كمعلمين للطلاب والتلاميذ فى جميع أنحاء ألمانيا الشمالية، وفى تلك المدارس استطاع هؤلاء القادة إمتاع التلاميذ بحكايات تتعلق بمدى المعاناة التى تعرضوا لها فى سبيل التعلم بالجامعة حتى تمكنهم بطريق غير مباشر من بث فضائل البحث والمعرفة فيهم، وتنشئتهم على حب العلم وترسيخ الإيمان بوحدة العالم الكلاسيكى.

وفى ظل هذه التطورات، بدأ استقلال علم فقه اللغة فى مجاله:

أولا، من خلال التمييز بينه وبين المجالات الأخرى المرتبطة به سابقا مثل علم اللاهوت[٨]، ودراسة اللغات الشرقية[٩].

(٨) كان بنتلى من المقربين إلى الملك وإلى ريجوس، أستاذ اللاهوت، وغيره من علماء فقه اللغة المشهورين فى منتصف القرن الثامن عشر ممن لهم باع فى شئون الكنيسة بإنجلترا، وفرنسا، وإيطاليا إلا أن ڤولف أصر على وصف نفسه، خلال إقامته بجيتينج عام ١٧٧٧ بأنه "عالم فقه لغة مجتهد"، أما ر. بورسون، فقد فقد درجة الأستاذية فى جامعة كمبريدج عام ١٧٩٢؛ لأنه رفض الإصغاء للأوامر، إلا أنه انتخب أستاذا للغة الإغريقية التى كان لها تأثير على الأدب الكلاسيكى الألمانى مع بداية القرن التاسع عشر ثم جاء أفلاطون ليشغل مكانة هوميروس فى العهد الجديد.

(٩) ناقش بنتلى جميع القضايا التى تتعلق بعلم المعانى والأصوات السريانية فى كتابه " Epistola ad Millium, ed. Dyce, pp. 351" إلا أن المتبع آنذاك فى هولندا وألمانيا هو أن أساتذة اللغة الإغريقية

ثانيا، من خلال تفردها فى مجالات بعينها، إما فى فقه اللغة اللاتينية أو الإغريقية(١٠). والسنوات الأخيرة فى القرن الثامن عشر شهدت تطورا ملحوظا فى تاريخ القدماء بمفهومه الجديد، هذا التطور لم يتطرق إلى الخروج بتعميمات دينية أو الاستناد إلى تناول ملاحظات أو تعليقات من قبل مؤرخى النصوص القديمة، بل تمثل هذا التطور فى بث روح البحث المستقل حول العالم القديم مع توخى الحذر إزاء تناول تلك النصوص، إلى جانب الإشارة إلى المراجع والمصادر المنقول عنها أو المأخوذ منها. كما أن كتاب جيبون **تاريخ سقوط ونهوض الإمبراطورية الرومانية** (١٧٧٦ – ١٧٨٨) كان يمثل الدعامة الرئيسية والمثال الحى على ما يمكن القيام به إزاء الاحتفال بالأعراف القديمة، والتركيز على التفاصيل التى يطرحها مؤرخو الفلسفة، خاصة الثقافية والتعليمية منها أكثر من التفاصيل الأخرى التى تتعلق بالسياسة أو الحرب. وبالتالى، فإن جميع هذه العوامل زادت من التبحر فى مجال المعرفة بالكلاسيكيات فى القرن الثامن عشر، إلى جانب بث روح الحماسة والبحث عن مهنة دون الاكتفاء بالانضمام للكنيسة أو الاستمتاع بالمساندة الأرستقراطية والعيش فى كنفها، مثال ذلك هوفينكلمان الذى ولد عام ١٧١٧، كان والده يعمل إسكافيًا ولم يتحول عن هذه المهنة، وهين الذى ولد عام ١٧٢٩، كان والده يعمل نساجًا لكنه لم يستقر بها، أما ج.ج. رزق، المحرر البارع لخطباء أثينا، دفعه الفقر المدقع إلى دراسة الطب إلى أن أصبح أستاذا للغة العربية بجامعة ليبسيك (فى مدينة بوسط شرق ألمانيا)، وهذا من سوء حظه، فهو من مواليد عام ١٧١٦.

=كانوا يقومون بتدريس اللغة العبرية والعربية بواسطة ت. هيميستيريوس فى النصف الأول من القرن الثامن عشر، وحينئذ قام ڤولف باستخدام جميع الأساليب الفنية فى العهد القديم وتطبيقها على المشكلات الخاصة بهوميروس فى "مقالة نقدية عن هوميروس" نظرا لأنه لم يرغب فى دراسة النصوص العبرية بل ركز على التخصص فى اللغة العربية والقضايا المتعلقة باللغة العربية التى أجادها.. "انظر مقاله النقدى..".

(١٠) واشتهر بنتلى ببراعته فى فروع الأدب الكلاسيكى إلى جانب مقتنياته لأعمال المؤلفين الإغريق والنصوص اللاتينية الجيدة، حيث أصبحت اللغة السائدة حتى نهاية القرن، وكذلك أصبحت موضع اهتمام لعلماء فقه اللغة، مثلما تجلى ذلك فى بحث ڤولف على شيشرو مقارنة بالدراسات الإغريقية.

كما أن معيار الاختلاف بين المعارف الكلاسيكية منذ بداية القرن الثامن عشر حتى نهايته ظهر فى المفارقة بين رائعة بنتلى **مقال عن رسائل فلارس** (١٦٩٩)، ورائعة ڤولف **مقدمة نقدية عن هوميروس** (١٧٩٥). ومن الجدير بالذكر أن هذين العملين تجمعهما اهتمامات مشتركة، حيث أشار بنتلى إلى أن رسائل فلارس لم يكتبها بنفسه، أما ڤولف فقد رأى أن القصائد الملحمية المنسوبة لهوميروس لم يكتبها بنفسه وما هى إلا مجموعة من القصائد المماثلة للقصائد التى ظهرت فى القرن الثامن عشر فى ظل حركة التنوير المناهضة للتمسك بالتقاليد. كما أن جيسنر أثبت أن العمل الأدبى المنسوب لأوشن بعنوان ***Philopatris*** (١٧١٥) ليس بعمله ولا ينتسب إليه، بالإضافة إلى أن قيام فالكينر بكشف القناع عن جرائم التزوير التى ارتكبها أرسطوبوليس (١٨٠٦). كما أن ج. هاردوين أدان معظم الأعمال المنقولة عن القدماء، لأنه رأى أنها مليئة بالمغالطات التى سادت فى القرن الرابع عشر فى كتاب له بعنوان **السرد الزمنى للأحداث المرتبطة بدراسة النُمّيات القديمة**. كما حاول أيضا ج. ف. كريست إثبات أن حكايات فيدريس قام بتزييفها الخيِّر الاجتماعى نيكولا بيروتى فى القرن الخامس عشر وغيرها من الأعمال مثل: (***De Phaedro*, 1745; *Uberior Expositio de Phaedro*, 1747; *Phaedri Fabularum Aesopiarum libri II*, 1748**).

وأكد ڤولف فيما بعد أن خطب شيشرو، التى ثبت مؤخرًا أنها الخطب الأصلية، مزيفة ومنها[١١]: (***Ciceronis quae feruntur Iv Orationes*, 1801; *Ciceronis Dratio quae fertur pro Marcello*, 1802**). فالعملان يمثلان مزيجًا من الأحكام الجمالية التقليدية والحوارات التاريخية فى سياق سردى.

---

(١١) أما بالنسبة للأعمال الشعرية الفردية، نجد أن مناهضة التقاليد والتصدى للأعراف القديمة ظهر بصورة متزايدة من قبل العلماء أمثال بنتلى فى عمل له بعنوان: "M. Manilii Astronomicon, 1739" وڤالكينار فى "Euripidis Phoenissae".

ويتضح لنا أنه لا يمكن تضليلنا بالإيحاء أن هناك تسلسلاً خطيًا للأحداث بينما لا يوجد فى الواقع ذلك مهما كانت درجة التشابه، أو ادعاء ڤولف بأنه خليفة بنتلى الحقيقى. فبالنسبة لبنتلى، فهو لم يحاول أن يتطرق إلى ما تناوله ڤولف بنجاح. أما فيما يتعلق بمفهومهم عن مناهج وأهداف علم فقه اللغة، فإن العملين الأدبيين ينتميان إلى حقبة زمنية مختلفة. لذا، فإن ثمة مفارقة فى تاريخ الأدب الكلاسيكى فى أن مقال بنتلى كان بمثابة أول عمل أدبى مهم فى هذا المجال مكتوب باللغة العامية، بينما نجد أن المقالة النقدية لفولف آخر الأعمال المكتوبة باللغة اللاتينية التى لاقت نجاحا كبيرا فى جميع أنحاء أوربا.

كما أن الاختلاف الرئيسى بين العملين يتمثل فى تناول كل منهما للأحداث التاريخية والقيم الجمالية، فنجد أن بنتلى وضع نصب عينيه هدفًا رئيسيًا يتمثل فى الكشف لنا عن المغالاة فى تقييم الأدب تعقيبا على ما ورد على لسان أحد الأدباء الإنجليز فيما يتعلق بسيادة القدماء فى هذا المجال فى أحد فصول كتاب بعنوان **الصراع بين القدماء والمحدثين** لدجلاس باتى، حيث رأى أن المغالاة التاريخية ترجع إلى أهواء المدارس البلاغية بالإضافة إلى افتقار هذه الأعمال إلى الغاية المنشودة والحكمة العملية المنسوبة إليها، ويتضح لنا أن هدفه هدام وليس بناء، لأن ذلك واضح فى خطاباته المكتوبة تحت اسم **ثيمستوكليز** ومنها: "يطيب لى أن أنزع القناع عن المتحذلقين الذين ظهروا كثيرا فى صورة الأبطال" (لندن، ١٦٩٧). وبمجرد أن رفع الستار عن المغالاة التى تزخر بها الرسائل، لم يعد به حاجة إلى الاستمتاع بها. كما أشار ڤيلا موڤيتز (الأدب الكلاسيكى) إلى أن بنتلى لم يذكر الكثير عن نوايا المؤلف الحقيقى فى السياق التاريخى. كما أن هدف ڤولف تناول الجانب التاريخى فى نصوص هوميروس مستعينا بإصدار أحكام وآراء حول الخصائص الجمالية فى القصائد الملحمية لهوميروس مشيرا إلى الاختلافات الكامنة فى التصوير الفنى والأسلوب اللغوى، مع التأكيد على جوانب القوة والضعف فى الشكل العام بالتفصيل (كما ورد فى الفصل الثلاثين والحادى والثلاثين) إلا أنه اعتمد على هذه الأحكام مستعينا بها فى تشكيل صورة شاملة للتقلبات التاريخية داخل النص منذ البدايات الأولى حتى العصر الهلينى. فإذا كانت المناظرة التاريخية توظف لخدمة الطابع الجمالى عند بنتلى، فإن الوضع يختلف عند ڤولف الذى كان شغله الشاغل هو كل ما

يتعلق بالنوايا لمختلف الشخصيات والسياقات التاريخية التى أسهمت فى خلق النص الخاص بهوميروس. ولهذا السبب فقد حرص كل من بنتلى وڤولف على إدراك الاختلافات الكامنة فى القصائد الملحمية لهوميروس وفيرجل التى نسبها بنتلى إلى القيم الجمالية مشيدا بملحمة الإنيادة نظرا لوحدتها العضوية التى تتميز بها (محاضرات بويل)، واصفا قصائد هوميروس بأنها "عبارة عن مجموعة من الأغانى العاطفية التى أطرب نفسه بها بين الفينة والأخرى وفى المهرجانات والمحافل" (ملاحظات حول آخر مقال عن الفكر الحر، الطبعة الثامنة، كمبريدج، ١٧٤٣) إلا أن ڤولف يختلف معهم فى الرأى لأنه ينظر إلى هذه القصائد باعتبارها مصدرًا تاريخيًا لعمليتى التأليف والنقل، مما جعله يحذر قراءه من عدم الحكم على تلك القصائد بالمعايير نفسها (مقالة نقدية، الفصلان الحادى عشر والثانى عشر).

وبإيجاز، نجد أن الأدب الكلاسيكى للقرن الثامن عشر يتضمن فى طياته علاقة تناقض للنقد الأدبى، فمن ناحية، نجد أن هناك صلة وثيقة بينه وبين الأدب الكلاسيكى، وخاصة الأدب اللاتينى، بما فيهم الشعراء والمؤرخين، وهى صلة كانت ذات معالم بارزة لدى جميع قراء القرن الثامن عشر. وبالتالى، فإنه ليس من الغريب أن نجد عدة إشارات وتلميحات صريحة للنصوص القديمة فى تلك الآونة، إلا أننا إذا تتبعنا تأثير الأدب الكلاسيكى على النقد الأدبى فسنجد أنه تأثير فعال بالتأكيد، تجلى من خلال مقال حول **نشأة الهجاء وتطوره** لدرايدن و"ترجمة هوميروس" لبوب، إلا أنها فى الواقع تمثل استثناءات[١٢]، ومن ناحية أخرى، نجد أن معظم القضايا المتعلقة

---

(١٢) يتضح من الفقرات الواردة فى "المقال" المتعلق بتاريخ الهجاء الكلاسيكى أن درايدن اعتمد على الأدب الكلاسيكى.. يبدو كأنه صياغة أخرى لمقال:

Andre Dacier's "Preface sur les Satires d'Horace, Ou l'on explique l'origine& les progress de la Satire chez Romains; & tous les changemens qui lui sont arrvez' (Les Oeuvres d'Horace traduites en francois, VI (Paris, 1691)).

وليس هناك مبالغة فى هذا التقييم؛ لأنه يلقى الضوء على الدعائم التى أرساها درايدن لحماية الترجمة من هجوم المتحذلقين. كما أن المقال تضمن التطرق إلى عقد مقارنة بين هوراس، وبيرسيوس، وجوفينال مع وضع تصور لرأيه عن الهجاء الذى يعكس قضية عامة تتناول دور الشاعر فى المجتمع، وفى مقدمة بوب للإلياذة هجوم على نقص الحس الأدبى لجميع من حنق على هوميروس، إلا أنه من المؤكد صعوبة حصر الجماليات الشعرية للمؤلف.

بالنظرية الأدبية التى تملكت زمام حركة التنوير لم يكن لها تأثير على فقه اللغة الكلاسيكية حتى نهاية القرن بالرغم من إعادة نشر عمل لونجينيوس عدة مرات خلال تلك الآونة(١٣). كما لم يكن هناك تأثير يذكر للعلماء فيما يتعلق بمفهوم ورفعة وسمو العمل الأدبى الذى أثاره غير المحترفين، الأمر الذى جعل تقييم "الصراع بين القدماء والمحدثين" خارج فرنسا، ينحصر فى طرح القضية الخاصة بالتحقق من صحة رسائل فلارس قبل أن تدخل فى إطار الأدب الكلاسيكي. وقد أثارت تأملات لسينج فى **لاوكوون** (١٧٦٦) مخيلة كل من هيردر وجوته نظرا لما فيها من تلميحات حول الفروق بين الفنون اللفظية والمرئية، إلا أنها لم تجذب انتباه الكلاسيكيين (باستثناء هين)، وكذلك لم ينظر إلى هوميروس كشاعر بدائى حمل ثمار فقه اللغة الأولى(١٤) فى القرن الثامن عشر إلا بعد مجيء فولف. وفى نهاية الربع الأخير من القرن، بدأ المحللون الفنيون إبداء الرأى حول القصائد الكلاسيكية مع كتابة بعض التعليقات الخاصة بها بالتفصيل (وهى التعليقات التى ركزت على الصعوبات النحوية الفردية، والتاريخية والصعوبات المرتبطة بالسياق) إلى جانب أحكام تتعلق بالذوق حول الخصائص الجمالية والوحدة والتناغم والتنسيق الداخلى مع الإشادة بالإبداع والأصالة(١٥)، إلا أن علماء فقه اللغة لم يكن لهم نصيب كبير من تلقى هذه الأعمال والتطورات التى تضمنها النقد الأدبى لغير المحترفين. وبالتالى، لم يكن لهم نشاط فى المشاركة فى المناظرات على نطاق واسع. كما أن التطور الجذرى يكمن فى الحقيقة القائمة على أن الأدب الكلاسيكي فى نهاية القرن الثامن عشر أصبح له خصائص تميزه، تنحصر فى الشكل المنظم والمنهج الدقيق فى دراسة الأدب وفقا للمنظومة

---

(١٣) قام بتحرير النص كل من:
J. Tollius (1694), Hudson (1710), Pearce (1724), S.F.N. Morus (1769), Toup (1778), and Bodoni (1793).

(١٤) أثنى هين على عمل وود 'Essay on the Original Genius and Writings of Homer' فى أحد المقالات الخاصة بكتاب مترجم إلى الألمانية، وبالرغم من ذلك فإن آراء وود عن هوميروس لم تؤثر فى صورته عند هين.

(١٥) تعتمد التعليقات الخاصة بهوراس على التطور الملحوظ فى طبعة كريستيان ديفيد جانى (٢ مجلد، ليبزيج، ١٧٧٨-١٧٨٢)، فهى من الأمثلة الأولى عن الدراسات اللاتينية الواردة فى طبعة هين المعادة لفيرجل (٤ مجلدات، ليبزيج، ١٧٦٧-١٧٧٥).

التاريخية، مع الجمع بين تحليل النص والمضمون الخيالى الثقافى له. وفـــى الأيـــام القادمة، ستحمل الأجيال مهمة الإعداد لنموذج خاص، أولا بعلم فقه اللغة فى القرون الوسطى، ثم نموذج آخر فى العصر الحديث.

الفصل الحادى والثلاثون

دراسات الكتاب المقدس والنقد الأدبى

بقلم : ماركوس ولش

دراسات الكتاب المقدس والنقد الأدبى

لم ينل أى من الكتب حقيقة ذلك القدر الوفير من الدراسة، أو كان محـورًا لـبعض الكتابات مثلما كان الحال بالنسبة للكتاب المقدس فى نهاية القرن السابع عشر وبدايات القـرن الثامن عشر. إن الروابط بين دراسة الكتاب المقدس والنقد الأدبى فى تلـك الفتـرة متعـددة ومعقدة فى الوقت ذاته، وأعظمها على الإطلاق من بين مناظرات كثيرة حـول موضـوعات محورية أدبية نظرية تخللت عدة مناطق من دراسة الكتاب المقدس تنطلق من نظريـة النقـد العلمانية. وبشكل قريب من نظرية النقد العلمانية فى عصر إعادة الملكية فى إنجلترا، كانـت الحالة، من منظور بعض وجهات النظر، فى طورها البدائى. لم تكن هناك نظرية منظومـة وكاملة للشعر منذ نهايات القرن السادس عشر، ولم يكن هناك أيضا تحليل نقـدى واسـع أو حتى نسخة محققة من أى عمل كلاسيكى إنجليزى، ولم تتشكل فكرة تاريخ أدبى علمـانى إلا خلال القرن الثامن عشر.

ونتعرض خلال هذا المقال، بشكل رئيسى، لا على سبيل الحصر مع الإشارة إلـى أعمال بعض الكتاب الإنجليز، إلى موضوعين رئيسيين: أولهما نمو التذوق وتحليـل الكتـاب المقدس كعمل أدبى من حيث أسلوبه الشعرى والقيم الجمالية والبلاغية به، وثانيهمـا، الـذى يمثل – على الأقل – أهمية بالنسبة لتاريخ النقد الأدبى، مناظرات علماء الكتاب المقدس حول القضايا النصية والتفسيرية التى أثارها الكتاب المقدس، وفى الحقيقة ليس أحد الموضـوعين بمعزل عن الآخر.

كان التعليق والتحقيق، لما يكنه كلاهما من أهمية فى ذاته، ولارتباط كليهما بعدد من القضايا الأخيرة فى الدراسة الأدبية، موضع الجدل والنقاش بين الكاثوليكيين والبروتـستانتيين الرومان، وبخاصة الإنجليكانيين، فيما يتعلق بوضع الكتاب المقدس. ادعىّ الكثالكة الأوربيون والبريطانيون أن الأثر، الذى نقل عن طريق الكنيسة، بعيدا عن نصوص الكتـاب المقـدس المكتوبة، لابد أن يكون هو قانون الإيمان. وإذا لم يكن الكتاب المقـدس بقانونٍ للإيمان، فلابد أن يكون النص كاملا تاما. وفى الحقيقة، وكما أكد الكاثوليكى المنفى ويليام رشورث فى كتابه ***Dialogues***، على سبيل المثال، وكما أظهرت الدراسـة الموسّـعة التـى قـام بهـا بيـر

ريتشارد سيمون من خلال ***Critical Histories*** حول العهد القديم والجديد، فقد أصبح هناك خللٌ فى عملية نقلهما من قِبَل الإنسان وليس المبعوث الإلهى. نتيجة لذلك، نجد جون سيرجينت ضمن آخرين يجادل قائلا: "إن حقيقة رمزية الكتاب المقدس ... فقدت تماما خلال مجهولية الرسالة. لا تتعدى التراجم التى نقرأ الكتاب المقدس من خلالها كونها مجرد إعادة صياغة نصية وتفاسير للكلمات الفعلية الأصيلة. توصل سيمون من خلال مقالته النقدية الواسعة حول الأمثلة الرئيسية إلى أن ترجمة الكتاب المقدس تعد من المستحيلات. وبشكل أكثر راديكالية كما ادعى سيرجينت ورشورث وآخرون أن الكتاب المقدس، حتى إذا ما قرئ بلغاته الأصيلة، فإنه يتكون فقط من "حروف ميتة"، هى التى لا تعد فى ذاتها أكثر من إعادة صياغة غير كاملة لكلمات المسيح الفعلية التى كانت مستخدمة إبان أيامه. إن المعنى وراء الكتاب المقدس كأى من النصوص الأخرى ليس واضحا، يعتمد على كلمات ملتبسة المعنى تعود بمعنى مختلف من قارئ إلى آخر. يستطرد سيمون قائلا إن الكتاب المقدس خاصة يعتبر مبهما بسبب موضوعه غير المألوف، وأيضا بسبب استخدامه "مصطلحات وتعبيرات ليس لنا بها أدنى معرفة ... والتى لم يستطع اليهود أنفسهم أن يفهموه بشكل أفضل منا" (*Old Testament*, III). ويجادل سيرجينت قائلا: إن القارئ الذى يتخيل أنه ربما يكون بإمكانه أن يتكشف المعنى المحدد الذى يقصده المؤلف، لابد وأن يتملك طاقة مستحيلة من المهارات والمعارف فيما يتعلق بـ: اللغة، والتحليل النصى، والتاريخ الإنسانى والطبيعى، والمنطق، وعلم ما وراء الطبيعة، واللاهوت. وبناء عليه، يرى الكاثالكة الرومان أن الكلمة الإلهية الحقيقية لا يمكن التفكير فى مجرد وجودها فى الكلمات المجردة للكتاب المقدس، ولكن يمكن أن نجدها فى الكلمات التى أظهر الأثر الخالص للكنيسة معناها (Goethe, *Catholic Representer*; Bossuet, Exposition). فى الحقيقة "إن الكنيسة هى المكان الوحيد الذى يجب أن نجد فيه الكتاب المقدس" (Simon, *Old Testament*, III,). إن النص يخلو فى ذاته من المنزلة المقدسة. كان فى الحقيقة هناك مبدأ عام للكثالكة هو أن نص الكتاب المقدس وكذلك أى من التفاسير المتشددة الحرفية له شيء ثانوى ليس فقط بالنسبة لطريقة الكنيسة التقليدية فى التلقين الشفهى ولكن أيضا بالنسبة للتعليقات الإيضاحية التى كتبها البابوات القدماء واللاهوتيون المحدثون حول الكتاب المقدس.

ولكى يستطيع الإنجليكانيون الدفاع عن الكتاب المقدس كقانون للإيمان، كان عليهم أن يؤكدوا على كمال النص وإمكانية وجود معيار للتفسير. كان بعض من براهينهم التى

عمدوا إلى سياقتها مألوفا فى الخطاب البروتستانتى منذ حركة الإصلاح الدينى. كان بعضها جديدا، ونشأ خصيصا استجابة للمسئوليات الخاصة التى وضعها أعداؤهم الرومان. وذهب بعض الإنجليكانيين إلى تأكيد أن نص الكتاب المقدس رعاه الله بحمايته. وعلى الرغم من كونه محاكيا لميل إلى الاعتقاد فى مثل هذه العناية الإلهية، فقد أكد جون تيلوتسون بمزيد من الحذر من خلال كتابه ***The Rule of Faith*** (١٦٦٦) أن النص تمت عملية نقله وتبليغه "دون أى تشوه فى المحتوى أو أى تبديل" (*Works*). ومن ثم فإن الكتاب الإنجليكانيين المحدثين، ومن بينهم رتشارد بنتلى وجوناثان سويفت (فى ردود لهم على كتاب أنتونى كولينز خطاب فى التفكير الحر) وروبرت لوث، تبنوا منهجًا مقبولا يمكنه الدفاع عن الكتاب المقدس مع التزايد المستمر فى تعرض النقد النصى للطبيعة الاشتقاقية والمتفككة للنص المتبقى من الكتاب المقدس. بمعنى آخر، إن الكتاب المقدس، مثل أى النصوص الأخرى، معرض لتشوه النص، لكنه يظل الوسيلة الأكثر اعتمادا وقبولا، والقادرة على تبليغ رسالته الجوهرية. وضد الاتهامات بأن الكتاب المقدس ملتبس المعنى، ولا يحتوى على أى معنى متأصل، وخاضع للقراءات المختلفة لكل الناس إن لم تكن تحكمها سلطة تفسيرية من قبل الكنيسة، أتى الإنجليكانيون ليأكدوا أن نص الكتاب المقدس يحمل معنًى محددا وثابتا ومقصودًا. أكد جون ويلسون، من خلال بيان كامل يعد نموذجا مثاليا إلى حد كبير للطرائق الصحيحة لعلم التأويل، والذى أتى تحت عنوان المفسر الأصيل للكتاب المقدس بكل تأكيد، على أن نصوص الكتاب المقدس تحمل فى طياتها معنى سليما بشكل أصيل وجوهرى، والذى أضفى ذلك المعنى عليها هو المؤلف إبان كتابتها ... إن معنى الكتاب المقدس محدد وثابت ... ليس إلا ما كان عليه دائما وما سوف يكون عليه إلى نهاية العالم". وبطريقة مماثلة اتبعها لوثر ومن قبله أوجستين، فأخذ الإنجليكانيون فى ترديد وضوح وإمكانية فهم الكتاب المقدس. وفى كتابه **دين البروتستانتيين** كتب تشيلنجورث قائلا إن "كل ما يجب علينا أن نؤمن به" قد "أوحى بشكل واضح". وأتى كل من تيلوسون وويلسون وكثيرين آخرين بألوان من الجدل البشرى ترمى إلى أن الكتب إذا ما عجزنا عن فهم ما تتضمنه من أفكار فإنها بذلك تكون "كتبت بدون أدنى هدف". إننا بمقدورنا أن نكتب ونتحدث باستخدام كلمات معقولة وواضحة، وفقط مثل تلك الحالة هى التى تتمتع بمعنى محدد، الإنجيل على الأقل فى بعض فقراته الأساسية المهمة كتبت بنفس الطريقة (Tillotson, *Works*, Wilson, *Interpreter*). ومن ثم، فإن الكتاب المقدس هو معيار الحقيقة وليس الأثر أو التعليق. وكما أكد تشيلنجورث فإن كتابات الرسل "هى القاعدة الوحيدة التى يمكننا

الحكم عليهم من خلالها، وليست التذييلات أو التفسيرات" المفروضة، التى يسعى البابا من خلالها إلى الاحتفاظ بسلطته (*Religion*).

إن الدفاع عن هذه الأوضاع دفع بالكثير من الكتّاب إلى الاتجاه إلى طريقة تأويلية جزئية أو واسعة المدى، وإلى حد أبعد أو أقرب من ذلك إلى الاتجاه إلى طريقة عقلانية وتاريخية فى التفسير. ومن خلال كتابه ***Tractacus Theologico-Politicus*** أكد سبينوزا الطريقة المثلى لتفسير الكتاب المقدس، التى تفضل "الوثائق الإلهية" على "التعليقات البشرية"، والتى لابد وأن تركز على المعنى أكثر من صحة نصوص الكتاب المقدس، التى تفترض أن المعنى هو ذلك الذى يقصده المؤلف. ويذهب سبينوزا مؤكدا أن أيًا من العبارات الموجودة بالكتاب المقدس لها تاريخ يتكون من الطبيعية والخصائص الخاصة بلغة الإنجيل ومؤلفيه، وتحليل داخلى لكل كتاب ومحتواه الموضوعى، متضمنا مقارنة بين مكان ومكان: إضافة إلى "البيئة" وأقصد هنا "المناسبة، والفترة، والجمهور الذى صدرت له تلك النسخة من الكتاب، ولا نغفل أيضا الحياة الخاصة وتوجهات ودراسة المؤلف، إضافة إلى استقبال هذا الكتاب (*Treatise*). ربما يكون الكاتبان الإنجليزيان جون ويسلون وجون لوك مثالين يساعدان فى توضيح بعض مواقف الفكر الإنجليزى من تفسير الكتاب المقدس. بالنسبة لجون ويلسون "إن قاعدة التفسير هى تلك التى تزودنا بالدليل الموضوعى الذى من خلاله نستطيع أن ندرك المعنى الصحيح للكتاب المقدس". وعلى الرغم من إصرار ويلسون على حاجتنا إلى العون الإلهى "فوق كل ما لدينا من طاقات طبيعية"، "فإن طرائق التفسير التى سجلها هى مجرد محاولات لإعمال الفهم. قسمها إلى "طرائق منعزلة" و"طرائق آنية" متوقفة على ما إذا كانت خارجية أم داخلية بالنسبة للكتاب المقدس ذاته. "الطرائق المنعزلة" تتضمن معرفة باللغة المحددة والأصيلة للإنجيل، والتمييز بين التعبير الحرفى والمجازى، والمعرفة بالسياق الأصيل أو"البيئة" متضمنة القوانين والعادات والأمثلة والشعائر الموجودة بفلسفة الكتاب المقدس. "الطرائق الآنية" تتضمن الإشارة إلى السياق المحلى أو اللفظى الواسع النطاق لأى من الجمل، المتحدث و"هدفه وخطته"، وسوابق وعواقب التعبيرات والمقارنة بين الأماكن المتماثلة (المفسر). وبشكل واضح، فليس هناك أى نوع من عدم الاتفاق الجوهرى بين ويلسون وسيرجينت فيما يتعلق بالشروط الجوهرية للتأويل العقلانى المستقل.

وفى مقالته التمهيدية لكتابه **شرح وتعليقات على رسائل القديس بولوس الإنجيلية** (١٧٠٦)، قدم جون لوك مجموعة من المبادئ القوية. خلقت رسائل القديس بولوس الإنجيلية

بعض المشكلات بسبب كونها خطابات، يدركها فقط ذلك المتلقى المقصود بها، ولا يمكن بأى من الأشكال أن نكون نحن هذا المتلقى، وقد كتبت بلغة عبرية يونانية غريبة فى موضوع جديد فى حد ذاته، هو الذى أدى إلى استخدام مصطلحات ذات معان مختلفة فى سياقات أخرى. وباستخدام مصطلح سبينوزا، تعد تلك المشكلات "بيئية" ولا بد من حلها من خلال مقارنة دقيقة جدا بين الأماكن التى تبدو قابلة للمقارنة بشكل أصيل بالإشارة إلى النظام الفلسفى الخاص بالقديس بولوس، كما تبدو من خلال الرسائل الإنجيلية وليس من منظور تلك الفلسفة التى سادت العصور التالية لها، ومن خلال تفسير كل جملة من تلك الرسائل ليس كمجرد آية مقتبسة ولكن من خلال سياقها اللفظى الكامل؛ لأن الكلمات تتلقى "معنى محددًا من مرافقاتها ومجاوراتها". يستمر لوك فى الإصرار على أن ليس هناك أى من التفسيرات أو التعليقات، تلك الخاصة بالبابا أو حتى تلك الخاصة به، التى بإمكانها أن تستبدل "المعنى الفعلى" للنص ذاته. تماما مثل سبينوزا، وصف لوك المعلقين برجال يفضلون حدسهم وآراءهم وسلطانهم على المعنى الفعلى لكلمة الرب المقدسة.

كانت تلك الحركات تجاه التأويل العقلانى والتاريخى والعلمانى المتزايد تعتمد على إمكانية التوظيف الملائم للمعرفة فى السياق. وكانت مدعومة بالدراسة الجديدة للكتاب المقدس، التى كانت عموما مألوفة فى إنجلترا عنها فى فرنسا. ومن بين الإنجازات البارزة التى أعقبتها كانت تلك التعليقات الإنجيلية الخاصة بـ متى بوول ومتى هنرى وكتاب براين ولتسون ***Biblia Sacra Polyglotta***، والإصدارات المحققة للمعلقين الإنجيليين التى أصدرها بوول وجون بيرسون، وأيضا قواميس إدوراد ليى التى تدور حول العهد القديم العبرى والعهد الجديد الإغريقى.

انتشرت المبادئ العامة للإجراء التفسيرى كما فهمها المدافعون الإنجليكانيون بشكل واسع النطاق فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر. ففى كتابه **تحسين العقل** (١٧٤١) جاءت العبارة الرائعة الواضحة لإسحاق وات المستقل فى الفصل الثامن، "حول البحث فى رأى أى كاتب أو متحدث والمعنى المقصود له، وخاصة المعنى وراء الكتابات المقدسة" قد ترسّم تأويلا مميزا للكتاب المقدس، وهو مقبول فقط لكونه ملائما لقراءة كل النصوص. إن مهمة التفسير هى تحديد ماذا كان يبغى المؤلف توصيله للقارئ، ماذا كان يحمل "فى داخل رأسه". ولكى ينجح القارئ فى هذا فلابد أن يكون "على دراية جيدة باللغة ...التى عبر بها المؤلف عما فى رأسه". يجب عليه ألا يضع فى اعتباره اللفظ المجرد للكمات داخل السياق فقط بشكل

لحظى ومقارنة الأماكن المختلفة، ولكن أيضا "التعبير المراد وراء تلك الكلمات والعبارات...فى نفس الشعب أو بالقرب من نفس العصر الذى عاش خلاله هذا المؤلف". لابد من أن نكتشف "هدف الكاتب وخطته"، حيث "إننا نفترض أن الكاتب الحكيم المتعقل يوجه تعبيراته بشكل عام إلى هدفه المنشود". تحتاج النصوص التاريخية إلى معرفة بالسياق الثقافى التى تم إنتاجها خلاله، فى بعض الأحيان يعوز ذلك الغموض الموجود بالكتاب المقدس إلى المعرفة بـ "العادات اليهودية" و"سلوكيات العصور الرومانية والإغريقية القديمة". ففى قراءة الإنجيل بشكل خاص، وكمبدأ فى قراءة أى من النصوص، يجب علينا ألا نخضع المعنى إلى الإجحافات أو الآراء الخاصة بنا، ولكن يجب علينا أن نُعمِل الإحسان المسيحى تجاه المؤلف مبديين نوعا من التبجيل الملائم تجاه النص المقدس أو الشبيه بالمقدس:

تذكر أنك تعامل كل مؤلف أو كاتب أو متحدث كما تحب أن يعاملك الآخرون الذين يبحثون فى معنى ما كتبته أو تتحدث به، وحاول دوما الاحتفاظ فى قرارة نفسك بإحساس ضخم بوجود الرب الذى ... سوف يعاقب هؤلاء ... الذين يحرفون المعنى الذى يقصده الكتّاب المقدسين أو حتى عامة المؤلفين بشكل مقصود (تحسين).

إن المعنى المقصود للمؤلف والمعنى المتأصل والسياق اللغوى والثقافى والحالة القدسية التى تتمتع بها النصوص: جميعها تمثل العناصر الجوهرية لطريقة تأويلية متلقاة ومشتركة ومقررة بشكل سرى.

هناك بعض العلاقات التى يجب أن ننشئها بين دراسة الكتاب المقدس وعلم التأويل فى الفترة بين نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر وبدايات التحرير الإنجليزى وتذييل النصوص العلمانية الأدبية. زودنا أسلوب إعادة الصياغة والتذييل الذى تضمنتها التعليقات على الكتاب المقدس بنموذجٍ ربما اتبعه باتريك هام فى تحريره لـ **الفردوس المفقود** (١٦٩٦) بشكل واضح. وبشكل متزايد فاعتبره كل من لحق به من المحررين لميلتون كـ "مؤلف إلهى"، كما اعتبروا **الفردوس المفقود** كـ "قصيدة إلهية". كما اعتقد توماس نيوتن بشكل لا خلاف فيه أن ملحمة ميلتون تعد بمثابة "أفضل الأعمال الحديثة" كما كانت نصوص الكتاب المقدس هى "الأفضل على مدار كل العصور" (*Paradise Lost*, ed. Newton, II). عالج الكثيرون من معلقى القرن الثامن عشر، وخاصة زاكارى بيرس، قصيدة **الفردوس المفقود** كنص مقدس، حيث كان حتما أن يقيم معناها الحقيقى والتاريخى والأصيل

والثابت مجموعة من العلماء الحذرين. وعندما جاء ريتشارد بنتلى، فى تحريره الشهير عام ١٧٣٢، ليعالج القصيدة بشكل منحرف كنص مُحرّفٍ مُجَسّدًا لمجموعةٍ متنوعةٍ من الأخطاء والبذاءات الأدبية، التى لابد من أن تُصَحّح من خلال طرائق حدسية وتعدل لتلائم أذواق وآراء العصور التالية، فجاء معارضوه الكثيرون ليصفوا إصداره، وبخاصة تنقيحاتها المقترحة المتعددة، كمحاولة "اقتحام مدنس" (*Milton Restor'd*). كانت بلغة مماثلة لتلك التى وبخ بها سبينوزا "هؤلاء الأشخاص المدنسين الذين تجرأوا على تحريف الإنجيل" (*Treatise*). ومع التقدم فى ذاك القرن جاء شكسبير أيضا ككاتب لنصوص علمانية. وادعى ألكسندر بوب، كمحرر لنصوص شكسبير، أنه تفادى الهرطقة التجديدية المنشقة أو"أى نوع من الانغماس لحسى أو لحدسى الشخصى" (*Works of Shakespeare*, ed. Pope, I). وفى أحد خطاباته فى عام ١٧٥١، اشتكى توماس إدوارد من "الأيدى غير المقدسة" التى استخدمها وربرتون مؤخرا لتدنيس شكسبير فى تحريره للشاعر الملحمى.(١)

إن مثل تلك المواقف تتعلق بالمناقشات الجدلية حول نصوص الإنجيل وتفسيراته التى سبق أن عرضتها بشكل موجز. ففى سبيل الدفاع عن الإنجيل كقاعدة للإيمان أكد المدافعون الإنجليكانيون أنه ليس فقط الإنجيل ولكن أيضا كل الكتابات تجسد بشكل أساسى معنى محددا يمكن إدراكه ومقصودا من قبل المؤلف. وكان أحد آثارها أنها جعلت إيجاد مجموعة من النصوص، غير الإنجيل، ذات منزلة صحيحة وشبه مقدسة شيئا ممكنا. وهناك أثر آخر يرتبط بذلك وهو عرض التعليقات المفعمة بالشك ليس فقط بالنسبة للعلماء الإنجليز ولكن بالنسبة للهجائيين الإنجليز أيضا، تلك التعليقات التى تبدو غير طموحة إلى الإيضاح أكثر منها قاهرة للنص. إن المحاكاة التهكمية على التعليق الختامى بكتاب سويفت حكاية حمام ***A Tale of a Tub***، وعمل بوب دانكياد، وأيضا رواية ستيرن ***Tristram Shandy*** بالطبع جميعها يمثل أثرا قديما للفلسفة الإنسانية فى الهجمات ضد التعليقات الإبداعية المفرطة والمتحذلقين الكلاسيكيين، إنهم يدينون شيئا ما إلى المناظرة الأخيرة بين الكاثالكة الرومانيين و الإنجليكانيين حول المنزلة النسبية للنص والتعليق.

---

(١) اقتبسها مارتين باتستين: "الأساس المنطقى للتذييل الأدبى: مثال روايات فيلدنج"، فى كتاب *Studies in Bibliography*, 34 (1981), I.

ويبدو واضحا أن معظم الافتراضات والممارسات التأويلية والتحريرية والمثقفة فى القرن الثامن عشر استمدت من دراسات الكتاب المقدس ومبحث إرغام الخصم (فى العلم الإلهى المسيحى وفى غالب الأحيان تم التعبير عنها بشكل رئيسى). وتأثرت بشكل متساو كل من القضايا المتعلقة بعلم الجمال وفن الشعر بالمواقف المتغيرة تجاه الإنجيل. ولأسباب سياسية وثقافية وأيضا دينية نجد أن المضمون العميق للإنجيل فى داخل النقد الإنجليزى الذى سهل كتابة هربرت لـ **المعبد**، وميلتون لـ **الفردوس المفقود**، وبانيان لـ **تقدم الحاج** أخذ فى الاضمحلال فى نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر. وإذا ما كان من الممكن أن يكون التعميم بشكل مترابط منطقى لمثل تلك التيارات العريضة، فيبدو أنه من الضرورى أن نتحدث عن العملية التى جعلت من الإنجيل نصا علمانيا: إنه "خسوف للسرد القصصى الإنجيلى"، مستعيرين بذلك عبارة هانز فرى الشهيرة، التى فيها لم يعد المسيحيون "يعرفون أنفسهم بشكل سهل وطبيعى متضمنا بذلك الحكى الكامل الذى عن طريقه تحولت بإخلاص فى العالم" (*Eclipse*). وعلى الرغم من تمكن الكثير من كتّاب القرن السابع عشر من استخدام علم الإرهاصات بشكل مألوف، والذى من خلاله يمكنهم دراسة الحوادث فى العهد القديم بوصفها إشارات لحوادث فى العهد الجديد كانت أوشمت، وفهم أحداث عصرهم كتجسد مستقبلى لتاريخ الكتاب المقدس. وبحلول الثمانينيات من القرن السابع عشر تمكن جون دريدن بشكل طبيعى، وبرنين قوى ومتعدد، أن يصور أزمة إعلان الاستبعاد الذى يتعلق بثورة أبسالوم. إن كتيبات علم الإرهاصات مثل ***Moses Unvail'd*** الذى أصدره ويليام جيلد عام ١٦٢٠، أو ***Tropologia*** الذى أصدره بنيامين كيتش عام ١٦٨١ كانت بالفعل أعمالا مشهورة. أخذ علم الإرهاصات كطريقة طبيعية فى التفكير فى الذبول والتلاشى مع نهايات القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر فى إنجلترا. وربما كان إصرار إسحاق وات على أنه لم يعد بإمكان جمع مسيحى "أن يتغنى بكلمات داود والعمل على تطبيقها فى تأملاتنا لأشياء فى العهد الجديد" بمثابة العبارة الأكثر إثارة والدليل على ذلك التغير، ويجب أن تتحول كل "التعبيرات النموذجية والغامضة بشكل واضح إلى اللغة الإنجيلية" (*'Psalmody'*). استمر التفسير القائم على علم الإرهاصات خلال القرن الثامن عشر، كما يمكن لنا أن نتوقع، فى الخطب الوعظية والتعليقات على الكتاب المقدس والنقد. أصر مثل هؤلاء الإنجيليين أمثال مارتين مادان وجون نيوتن على أن العهد الجديد يمثل تحققًا لنبوءات العهد القديم التى كان المسيح "هو المحور والموضوع الرئيسى لكل كتاب" فيها

(Newton, *Works*, II). ففى الحقيقة ظل الإنجيليون ينظرون إلى حياتنا على أنها تجسيد مستقبلى لتاريخ الكتاب المقدس، كما أكد فيليب دودريدج على سبيل المثال فى كتابه **مفسر الأسرة** أو ***Family Expositor*** "حفظ الطفل المقدس" (متّى، الإصحاح الثانى، الآيات من ١٣ إلى ١٥) "يمكن اعتباره تجسيدًا لرعاية الرب لكنيسته فى أحلك أوقات الخطر التى ربما تمر بها". ومع نهاية ذلك القرن، شعر ويليام جونز بضرورة تقديم **محاضراته الإرهاصية حول اللغة المجازية فى الكتاب المقدس** (١٧٨٧) فى محاولة "لإحياء" نشاط مُهمَل وآخذ فى التلاشى. وخلال القرن الثامن عشر، نجد أن علم الإرهاصات اضمحل فى الأدب العلمانى. إنه من السهل علينا أن نلحظ التصوير البلاغى المؤثر فى رواية **روبنسون كروزو** (١٧١٩)، حيث نجد أن البطل هو الابن المبذر أو جونا (يونس) الذى أنقِذَ من الحوت. وجاءت الروايات التالية لتتضمن صورا لعلم الإرهاصات ولكن بطرق أقل تشابها مع علمانية جديدة. أصبح النوع المقتبس من سياقات الكتاب المقدس نموذجا للسلوك، أو عنصرا تنبؤيا فى هيئة روائية، أو نموذجًا للشخصية (بالمفهوم الحديث). وها هو بول كورشن يزودنا بتوثيق كامل وتحليل لتلك العملية.[٢] بقيت بعض الأشكال الأقل تعديلا وتغييرا من الإرهاصات بشكل خاص فى الترنيمة وفى بعض ألوان الشعر الدينى، فى تصوير ويسليان لبريطانيا على أنها إسرائيل على سبيل المثال، أوفى استخدام كريستوفر سمارت لداود فى **أغنية إلى داود**، كنموذج ليس فقط للمسيح بل أيضا للشاعر الحديث ذى التبجيل الدينى.

إن اضمحلال علم الإرهاصات فى الأدب العلمانى يمثل تحولا ثقافيا عميقا. كان على بدايات القرن الثامن عشر أن تبدأ بشكل حتمى إعادة النظر فى العلاقة الجمالية بالكتاب المقدس. فادعى عدد من الكتّاب أن الكتاب المقدس يعد بمثابة نموذج أدبى. كما حاول البعض التوفيق بين نصوص الكتاب المقدس والمعايير الكلاسيكية المتعلقة بالأسلوب واللياقة. وقبل نهاية القرن وجد جون إدواردز، فى كل من العهد القديم والعهد الجديد، أن "العبارات والتعبيرات وطرائق الحديث التى استخدمها الكتّاب الملهمون، جميعها تتماثل مع ما وجدناه فى أعمال أفضل المؤلفين الإغريقيين" (*Discourse*, II). وبعد مرور ثلاثين عاما، انطلق أنطونى بلاك ول فى كتابه **الدفاع عن الكلاسيكيات المقدسة** (١٧٢٥) فى البرهنة، إلى حد ما، على أن كتّاب العهد الجديد، بعيدا عن ارتكاب أى نوع من الأخطاء النحوية أو عدم

---

(٢) انظر بشكل خاص: *Typoloies* pp.34-7,100-15

الفصاحة، استخدموا لغة تتماثل بشكل محقق مع تلك التى استخدمها الإغريق الأصليون القدماء". فكانت صحيحة، وفصيحة، وفوق كل شيء بسيطة وواضحة. كان وراء هذا الإصرار متضمنات سياسية-دينية وأدبية – نقدية، ففى مثل ذلك التوقيت كان بلاك ول على دراية بالحاجة إلى الدفاع عن الكتابات المقدسة ضد تعصب ريتشارد سيمون الافترائى عندما يتحدث بشكل مناهض لوضوح وحدة ذهن النساخ المقدسين.

كانت أحد أشهر تلك المناقشات الجدلية الأدبية حول الإنجيل تدور حول أن الإنجيل سام بشكل مميز، وهى سلطة كلاسيكية، ففى كتابه فى السمو ***Peri Hupsous*** كتب لونجينوس محللا ومطريا على سمو الأسلوب، وقص بشكل خاص الوصف الموسوى (نسبة إلى النبى موسى) "قال الرب: فليكن هناك نور، وقد كان" (كتاب التكوين: الإصحاح الأول، الآية الثالثة) كمثال على ذلك السمو. ووجد أديسون أيضا فى العهد القديم "العديد من الفقرات التى تسمو وتعلو على أى من تلك الموجودة لدى هومر" (*Spectator* 160, 14 June 1712). وعثر إدوارد يونج فى الفصول الأخيرة من كتاب أيوب (خلال القرن الثامن عشر موضعًا مفضلاً للسمو) مثل هذا النوع من "قوة وشدة الأسلوب، كما لو كانت أضفت فوق حصافة الماضى العظيمة قوانين جديدة للسمو والرفعة، شريطة أن يكونوا عارفين بهذه الكتابات" (*Guardian* 86, 19 June 1713). بالطبع تمتع النساخ المقدسون بامتيازات السمو والرفعة فى موضوعاتهم وأسلوبهم. أكد أديسون، فى محاولة للمطالبة بعودة الشعر إلى الموضوعات المقدسة، أنّ "مفهومنا حول الكيان الأعظم ليس فقط أعظم وأنبل مما يمكن أن يدخل فى قلب الوثنية بشكل مطلق، لكنه ملىء بكل شيء يمكن أن يرتقى بالخيال، ويتيح فرصة لأسمى الأفكار والموضوعات" (*Spectator* 453, 9 August 1712). إن أكثر الكتابات حول الخواص الأدبية بالإنجيل أهمية إن لم تكن فى الوقت ذاته أكثر الكتابات النقدية تأثيرا يمكن أن نجدها فى أعمال جون دينيس وبشكل خاص كتابه **تطور وإصلاح الشعر الحديث** (١٧٠١) وكتابه **أساسيات النقد فى الشعر** (١٧٠٤). إن ما أراد دينيس أن يقدمه ليس أكثر من مجرد أسلوب شعرى مبنى على السمو والرفعة وخاصة ذلك السمو الموجود بالكتاب المقدس. كان تأكيد دينيس الأساسى هو أن الشعر فن "بإمكانه أن يصل إلى هدفه من خلال إثارة المشاعر" (*Critical Works*, I). إن الشعر القصير (الكوميدى والتهكمى والرثائى والرعوى) بإمكانه استثارة المشاعر العادية والمبتذلة. بينما يستطيع الشعر الطويل (الملحمى والمأسوى والغنائى) استثارة "المشاعر الحماسية" "ذلك الإحساس الذى يتحرك بأفكار تأمل

الأشياء التى لا تنتمى إلى الحياة العامة" (Critical Works, I). إنها تلك الأفكار الدينية، وبخاصة السامية منها، التى تحرك الرجال بشكل بارز تجاه المشاعر الحماسية. كان الشعراء القدماء سامين فقط بسبب أنهم اختاروا موضوعات دينية، وبخاصة أنهم كتبوا عن الدين المتسلط، ومن ثم كانوا مخلصين فى قرارة أنفسهم كما كان بإمكانهم تحريك الجمهور. وكان الإنجيل لنفس الأسباب ساميا بالنسبة لجمهور القراء المسيحيين. ففى الحقيقة، إن أشكال التصوير السامى للرب الغاضب فى هذه الفقرات كالموجودة بكتاب المزامير (الإصحاح ١٨: الآيات ٦-١٥) وهابكوك *Habbakuk* (الإصحاح ٣: ٣-١٠) تلك التى تفوق فقرات مشابهة فى الكلاسيكيات الرومانية والإغريقية فى أفضل أشعارهم وفى أفضل ما كتبوا فى اللاهوت (*Classical Works*, I).

قدم دينيس حججا وبراهين مقنعة لاختيار موضوعات ذات طابع دينى فى الشعر وبشكل خاص لتحول الشعر الحديث إلى موضوعات مسيحية. وجاءت ملحمة ميلتون **الفردوس المفقود** لتمثل المثال النموذجى الذى قدمه دينيس لاحتمالات شعر مسيحى جديد. ولم يكن – فى الواقع – دينيس أول من عاود استكشاف ملحمة ميلتون الشعرية بعد أن تجاهلها لسنوات عصر عودة الملكية، فجاء إصدار تونسون عام ١٦٨٨، وجاءت سلسلة الإصدارات ذات التذييل الموضوع من قبل العلماء، التى بدأها باتريك هيوم. وفى كتابه **المتفرج** طور أديسون تحليلا أوسع للقصيدة، فى أنواع كلاسيكية جديدة وبشكل جوهرى وفقا لمعايير وقواعد كلاسيكية جديدة. كان دينيس هو أول من زودنا بدفاع مقنع عن ميلتون كشاعر سام ودينى وكتابى، والذى يمكن أن يكون نموذجا محوريا للنثر ذى المحتوى الدينى فى القرن الثامن عشر.

تتمثل أبرز التطورات فى تكييف النقد المتعلق بنصوص الكتاب المقدس والأسلوب الشعرى العلمانى فى إقامة معهد أكاديمى. وقد كان روبرت لوث أستاذا للشعر فى جامعة أكسفورد فى الفترة ما بين ١٧٤١ إلى ١٧٥٠، ومن مكانته تلك استطاع أن يلقى سلسلة من المحاضرات حول الشعر العبرى المقدس. ونشر كتاب ***De Sacra Poesi rlebraeorum*** فى عام ١٧٨٧. وجاء لوث فى عام ١٧٧٨ ليقدم ترجمة إنجليزية لكتاب أشعياء، وقد نفذها وفقا لمبادئ نقدية كان أوجزها فى كتابه ***Praelechones***، وأعاد تكرارها وتطويرها فى المقالة الافتتاحية لـ أشعياء. وفى الواقع يحتاج عمل لوث هذا إلى دراسة واسعة.

يصف لوث الشعر العبرى كشعر أصيل، قبل أى قواعد، يتميز بالتعبير عن المشاعر التى تنتاب الإنسان عند أول تأمل ديني: "ما تلك الأفكار التى يمكن أن تؤثر بشكل قوى فى عقل فى طوره التشكيلى الجديد (لا يميل وفقا للعادة أو الرأى) مثلما يمكن أن يؤثر كل من الصلاح والحكمة وعظمة الرب؟ ألا تعتبر محتملة، إن أول محاولة وقحة وغير مهذبه للتعبير نثرا بإمكانها أن تعرض نفسها فى هيئة مديح للمخالفة، وتتدفق كرها لا طواعية من العقل البهيج؟" (Lectures, I). وفى محاوله لجذب الانتباه بشكل ثابت تجاه سيادة التعبير العاطفى فى الشعر العبرى، كما يراه لوث، يقرر أحيانا أن الشعر بكل أنواعه هو – أو يجب أن يكون – بشكل مميز "إثراء للمشاعر الروحية" (Lectures, I) . إن نظرية لوث تتعلق بالتصوير التمثيلى، إنه يصف كتاب أرسطو **فن الشعر** (Poetics) بأنه "المبادئ العظمى للنقد" (Ishaial). وإلى حد ما، فإن افتراض أن الشعر "يستمد وجوده من المشاعر المتقدة للعقل" (Lectures, I) إنه يصر على أن الشعر لابد من أن يكون مؤثرا وبشكل مؤكد للأبد وأن يكون ساميا، حينما تكون مادة محاكاته تتمثل فى العقل ذاته: "عند التعبير عن المشاعر... فإن العقل فى الحال يدرك ذاته ومشاعره، إنه يشعر ويتألم فى ذاته بهذا الإحساس أو أقرب من هذا الذى وصف وصور". إن إدراك ما تم محاكاته يعد بمثابة الحاسم بالنسبة لنظرية أرسطو المتعلقة بالتصوير التمثيلى، وذلك الشيء الذى يعد ممكننا من خلال قوة الذاكرة. وينسب لوث بشكل قوى التأثير وواضح إلى محاكاة الأشياء الخارجية دورا متدنيا منذ أن "أدرك الفهم بشكل متباطئ وضوح التصوير والوصف الخاص بالموضوعات الأخرى، وتوافقها مع الطراز البدائى لها، على سبيل كونها مقيدة ومجبرة على مقارنتها من خلال المساعدة والوسط غير المؤكد حيث إنها كانت من الذاكرة".

ويقدر لوث الشعر العبرى؛ لأن التصوير التمثيلى لديه يتمثل بشكل آنى ومباشر فى المشاعر الروحية: "وإلى حد كبير فإن الجزء الأعظم من الشعر المقدس ليس أكثر من محاكاة مستمرة للمشاعر المختلفة" تلك المشاعر المتعلقة بتقديس الرب، والفرح بنعمه والحزن على الذنوب والمعاصى، والإحساس بالسخط تجاه كل من يحتقرهم الرب، والخوف من الحساب الإلهى (Lectures, I).

كان اكتشاف وشرح وتمثيل لوث للشكل النثرى الصحيح، وللشعر المتعلق بنصوص الكتاب المقدس بمثابة الإنجاز الرئيسى. افترض الكتاب السابقون أنه مع فقدان النطق الأصيل فإننا نفقد أيضا النظام اللهجى (التعبير الشفوى). وعلى الرغم من ذلك فقد أكد لوث الذى

لاحظ الطريقة العبرانية للتغنى بالترانيم المقدسة بشكل متبادل من خلال مجموعة الجوقة من المرتلين فى الكنيسة، على أن الشكل الشعرى (النظمى) الرئيسى فى الشعر العبرى لم يكن يعتمد على تراكيب طبيعية ولكن على تراكيب متماثلة (*Lectures,* II). وعرف لوث ثلاثة أنواع من المماثلة، واحد منها أو أكثر يزودنا بشكل مناسب ملائم للأنواع المختلفة من الأبيات فى الشعر العبرى. وقد مثل فى كتابه ***Praelectiones*** من كتاب المزامير والقضاة وأشعياء والرسل الثانوية "مماثلة ترادفية عندما يعاد نفس الإحساس بطريقة مغايرة ولكن بألفاظ متقاربة". أما المماثلة التضادية" تلك التى تحدث عندما يوضح الشيء بالضد" كما يبين لوث، فقد كانت ملائمة لطبيعة الأقوال المأثورة والحادة، فى الأمثال على سبيل المثال. وأخيرا ميز لوث بين شكل أكثر تعقيدا ومرونة وهو"المماثلة التركيبية والبنائية" حيث "تتجاوب الجمل مع بعضها البعض ... من خلال الشكل التركيبى". كان لوث قادرا على إظهار تلك القاعدة الشعرية الأساسية فى النبوءات وفى الكتب مثل الموجودة فى كتاب المزامير، والذى اتفق منذ زمن بعيد على كونه شعريا.

كانت الملاحظات حول اللغة الشعرية فى الشعر العبرى أحد إسهامات لوث المهمة فى المناظرة النقدية فى القرن الثامن عشر. كان الوضع الكلاسيكى والكلاسيكى الجديد يتمثل فى أن العرف اللغوى يعتبر بمثابة المعيار الأمثل: لا يستطيع الشعر أن يتبنى لغة خاصة كما لا يجب أن يستخدم ألفاظا غير مألوفة أو ملطخة بكثرة الاستخدام. أكد مثل هؤلاء الشعراء مثل سمارت وجراى على استخدام لغة "غريبة": "لغة العصر" كما كتب توماس جراى فى عام ١٧٤٢ "لا يمكن بأى شكل من الأشكال أن تكون لغة للشعر" (*Correspondence*). وأكد لوث مرارًا فى كتابه ***Praelectiones*** أن "الشعر فى أى لغة له أسلوبه الخاص وشكله المميز فى التعبير... وبشكل متكرر كاسرة كل القيود التى تلتزم بها اللهجة الشعبية" (*Lectures,* I). وبشكل محدد ينظر العبرانيون إلى لغة الشعر على أنها مميزة فى عمومها عن تلك المستخدمة فى الحياة العامة، والتى تعد معبرة عن المشاعر بشكل آنى" (*Lectures,* I). ومن ثم فإنهم قد استخدموا ألفاظا عتيقة وأجنبية وتركيبات شاذة فى بناء الجمل وتتابع الكلمات، وتعبيرات عتيقة وصورا جريئة. واستخدم الشعر العبرى، من منظور عالم فى علم الجمال الكلاسيكى الجديد، بشكل مناف للأدب والذوق، ألفاظا وصورا مشتقاة من الحياة العامة فى سبيل وصف كل محاولات إيلاء القوى الإلهية: "تيقظ الرب كما يفعل أى منا

من نومه، ومثل رجل يصرخ من الخمر" (Psalm 78: 65). يستطرد لوث موضحا – بشكل مختصر – أن مثل تلك الأشكال المنافية للذوق والأدب المروعة هى التى تنتج التأثير السامى:

وبشكل طبيعى يتراجع العقل عن الأفكار، التى تبدو فى ذاتها فظة وغير ملائمة وغير جديرة عموما بمثل هذا الشيء، كما أنه ينتقل أيضا – وبشكل مفاجئ – إلى تأمل الشيء ذاته من حيث جاذبيته وأهميته الطبيعية (*Lectures*, I).

وكما يمكن أن نتوقع، فقد زود نالوث بتحليل شامل لعناصر السمو فى العهد القديم، متصديا وموسعا ومطورا، من خلال بعض الطرق المهمة، لموضوعات ذات مفاهيم سامية دينية مألوفة فعلا. وبالنسبة للوث فإن السمو ينبع فى الوقت ذاته من الموضوع الإلهى للكتاب المقدس والطريقة التى عرض بها هذا الموضوع. إن تمييزه بين "الإحساس" و"التعبير" يبدو بشكل واضح أنه يتبع تمييز لونجينس بين "روعة الموضوع" و"عنف المشاعر الحماسية" (*Lectures*, I). ويتفوق الشعراء العبرانيون على غيرهم من كل الكتّاب بسبب موضوعاتهم التى تشتمل على "العظمة، والقوة، والعدالة، وهول الرب، وعدم محدودية حكمته فى أعماله وعدالته الإلهية" فجميعها جليلة ومهمة بشكل منقطع النظير، كما أنها "تتفوق على كل القيود التى تعرقل الإبداع والفكر البشرى" (*Lectures*, I). ففيما يتعلق باللغة التى تبتدر السمو النفسى لدى بروك، يبين لوث أنها تبدو وبشكل محدد بمثابة محاولة غير مجدية من قِبَل العقل البشرى لإدراك ما يفوق قدراته التى تخلق السمو، "بينما يكدح الخيال لإدراك ما يفوق قدراته، فإن هذا الكدح وتلك المحاولات غير المؤثرة تبدو فى ذاتها كافية للبرهنة على عظم وسمو المصدر" (*Lectures*, I). إن أحد أنواع الأسلوب السامى هو الذى باستطاعته التعبير عن المشاعر بشكل آنى، على سبيل المثال تلك "الجمل المزدحمة والمفاجئة" و"التعبيرات الجريئة الرائعة" الموجودة بكتاب أيوب. ويبدو إيجاز وبساطة قضاء الرب للخلق مؤثرا وبنفس الدرجة التى تتمثل فى أمره "فليكن هناك نور"، والتى من خلالها يتمكن لنا إدراك القوة الإلهية، غير مقيدة بالإطناب فى الشرح، "من منطلق حركة وقوة العقل الملائمة" (*Lectures*, I).

يمثل الأسلوب الشعرى الجديد الذى جاء به لوث فى الكتاب المقدس العبرانى تطورا ليس فقط فى علم الجمال. كتب بلاك ول حول العهد الجديد، الذى يعد بالنسبة للبروتستانتيين الجُمّاع الرئيسى لكل الحقائق الضرورية للخلاص، كما كان على دراية كاملة بالخلاف الأخير الذى لا يزال قائما بين الإنجليكانيين والكثالكة الرومان حول وضوح واستقرار الكتاب

المقدس. وبذلك، بدا مفهومه الجمالي متبعا للقواعد الكلاسيكية، مؤكدا على وضوح وحدة ذهن الكتب المقدسة. وبتقييد نفسه بالعهد القديم وكتابته بعيدا عن البداهات السياسية والتنظيرية فيما يتعلق بالمناظرة بين إنجلترا وروما، تمكن لوث من تقديم علم جمالي بإمكانه التمييز بين العهد القديم والشعر الكلاسيكي مؤكدا على قوته وغموضه المميز. كانت التحولات الصارخة، التي تبدو طبيعية للتعبير عن "التأثيرات الملتهبة"، تبدو في الشعر العبري "أكثر تكرارًا من أن تدوم في شعر الإغريقيين والرومانيين، أو حتى في ذلك الخاص بنا". ومن اليسير على القارئ الحديث "أن يجد أن الكثير من تلك الشواهد ليس بالسهل فهمها، وأن قوة وتصميم بعضها...بالفعل نادرا ما تحتاج إلى شرح، أو يمكن فهمها بشكل تام" (*Lectures*, I). ولا يزال لوث يصر على أن الشعر العبري واضح، الكثير منه يبدو واضحا بينما البعض الآخر يبدو ساميا، بينما شعره هو الخاص يعتبر أسلوبا شعريا يتضمن ويُقَدِّر الغامض والواضح.

ولم تكن آراء لوث في مجملها ثورية. وبوضعه الشعر بين "أوائل ثمار الإبداع البشري" (*Lectures*, I) أو باعتباره قادرا على خلق "انطباع أكثر تأثيرا على العقل" من أي تدبر مجرد (*Lectures*, I, p. 80) فإنه يلفظ كل الأوضاع المألوفة في النقد الأدبي في فترة عصر النهضة، على سبيل المثال كتاب سيدني **الدفاع عن الشعر** ***Apology for Poetry***، الذي يعد نصا يعلم به لوث جيدا. ونبعت أفكار لوث عرفا حول الحكم والخيال كقوى جامعة ومميزة من هوبس ولوك (*Lectures*, I)، كما كان لدراسته للتعبير الاستعاري (*Lectures*, I) تأكيد مرئي يستحضر في الذهن أبحاث أديسون حول الخيال في كتابه **المشاهد** ***Spectator***. وتوصل دينيس وآخرون قبل لوث إلى الإصرار على أن الشعر هو تأثير على المشاعر. وإلى حد ما، فزود تمييز لوث الشامل للخواص الأدبية في العهد القديم معاصريه بالأنموذج والسلطة لفن شعري كتابي من منظورات كثيرة مهمة ومختلفة عن تلك الخاصة بكلاسيكيات الإغريق والرومان. وعلى الرغم من أنه ببساطة ليس من الممكن تصنيف لوث ضمن شعراء "ما قبل الرومانتيكية"، فقد كانت كتبه **المحاضرات** ***Lectures*** و**أشعياء** ***Isaiah*** إلى حد ما بمثابة وثائق رئيسية في المناظرة وإعادة تقييم النوع، والشكل، واللغة الشعرية، إضافة إلى دور الشاعر في نهايات القرن الثامن عشر.

كانت كتب لوث ***Praelectiones*** و**أشعياء** من الأعمال النقدية العلمانية التي تخلو بشكل متعمد من كل "المقولات اللاهوتية" (*Lectures*, I)، وتعتمد بشكل جوهري على الدراسة التاريخية. كما تشير ملاحظات لوث الواسعة على ترجمته لإصحاح أشعياء ليس فقط

إلى المعلقين الكتابيين، ولكن أيضا إلى مستكشفين معاصرين للحياة فى الأراضى الكتابية. ويبدو مثل هذا الاهتمام ليس دراسة للأشياء الأثرية ولا المتعلقة بعلم دراسة الإنسان، لكنها دراسة مبنية على افتراض أن النصوص الكتابية، مثل النصوص العلمانية، يمكن شرحها فقط من خلال الإشارة إلى الدراسة السابقة. إن من يستطيع فهم الشعر العبرى بشكل سليم "لابد من أن يرى فى نفسه شخصا ملائما تماما مثل هؤلاء الأشخاص الذين كتب لهم أو حتى مثل هؤلاء الكتاب أنفسهم" (Lectures, I).

ولعلنا نجد مثل هذا الإصرار على الجيل الأصيل ومعنى الكلمات الموجودة بالعهد القديم فى دراسة لوث النصية. إن النظام الأثرى التقليدى (Masoretic) اليهودى فى الإشارة إلى عبرية العهد القديم يعد من الموضوعات الرئيسية التى جاء بها كتّاب يهود فيما قبل القرن الثامن الميلادى. وقد أصر الدارسون البروتستانتيون القدماء، الذين كانوا حريصين على تأكيد تكامل النصوص المقدسة، على كمال النص الأثرى التقليدى (Masoretic). وبشكل أكثر واقعية، وقد اتفق لوث مع هؤلاء الدارسين القدماء أمثال ريتشارد سيمون على أن كل النصوص قد حرفت من خلال عملية النقل، وأن النص العبرى للعهد القديم، الذى يعد الأكثر قدما، يحتوى حتمًا على الكثير من الأخطاء. إن النظام الأثرى التقليدى (Masoretic) اليهودى، بعيدا عن كونه معيارا إلهيا وحافظا للمعنى، يبدو أنه، كما جاء فى تعبير لوث، لا يعدو أكثر من مجرد "ترجمة" أو"تفسير" خاص للكتابات العبرية. وربما كانت الكلمات العبرية غير الموضحة حاملة للعديد من المعانى. ووفقا لآرائهم، فإن اليهود "قصدوا بها معنى وتركيبا واحدا، وأن المعنى الذى يعطونه هو ذلك المعنى المفهوم من الفقرة" (*Isaiah*). ولم يناظر لوث من أجل تسابق ومهايجة نصية وتفسيرية مفتوحة، فكما يصر هو، إن هناك "قواعد للتفسير العادل" يمكن من خلالها اختبار الحُجّة فى النص الأثرى التقليدى (Masoretic) وأى من النصوص الأخرى. فضلا عن ذلك، فإنه يرفض فرض أى تفسير أثرى جاء ليكون من المسلمات ليروق للدراسة النصية التاريخية المدققة كما لو كان الطريق الأوحد للنصوص والتفسيرات الأمينة والموثوقة.

إن علاقات وتأثير عمل لوث كدراسة تتعلق بالكتاب المقدس، وليس بالأحرى كعلم الجمال أو فن الشعر، تبدو من السهل تتبعها، وعلى الأقل فإنها تتمتع بذات الأهمية فى تاريخ النظرية الأدبية. وقد تم إدراك عمله بشكل بارز فى ألمانيا، فى عقر دار الدراسة النقدية الأوربية الجديدة. ففى عام ١٧٦٥ تم انتخابه عضوًا فى المجمع الملكى فى جوتنجن. كما نشرت نسخة

من كتاب **Praelectiones** مصحوبة بملاحظات ج. د. ميشيليز فى جوتنجن فى عام ١٧٧٠. وقد كان ميشيليز نفسه رمزا مهمًا للنقد الأكاديمى والعقلانى المتعلق بالكتاب المقدس فى ألمانيا. وجاء كتابه ***Einleitung in das Neue Testament*** (١٧٥٠) ليكون ذا تأثير كبير على إنجلترا وأمريكا. كان ميشيليز مهتما بالمحددات اللغوية والثقافية فى الكتاب المقدس وليس بالأحرى بنظرية اللاهوت. ومن منطلق إدراكه لما شهدته الجزيرة العربية من تغيرات قليلة بعد العصور الكتابية، وأملا فى تعزيز المعرفة بالثقافة واللغة التى أنتجت نصوص الكتاب المقدس، فإننا نجده قد حرض على رحلة استكشافية للجزيرة العربية قام بها نيبوهر وفرسكال وآخرون (١٧٦١-١٧٦٧). وكما كان يأمل ميشيليز، فقد جاءت تلك الرحلة الاستكشافية ذات أهمية بالغة بالنسبة للدراسات الاستشراقية والمتعلقة بالكتاب المقدس. وعلى الرغم من ذلك، فربما لم يكن لميشيليز توقع مسبق لأنها ربما تتزامن مع استجابة بروح – فى مجموعها – أقل أكاديمية وعقلانية، كما فعل جوهان جورج هامان. فوصف هامان كتابه ***Aesthetica in Nuce*** (١٧٦٢) كـ "تعبير حماسى فى قالب نثرى قبالى"[٣]. فأوشم كتاب ***Aesthetica*** للقارئ الإنجليزى، ومن خلال طريقته فى التورية والمضايقة الموجزة والمتضمنة التلميح، إلى قصيدة بليك **زواج الجنة والجحيم** ***Marriage of Heaven and Hell*** استهدف هامان الأفكار العقلانية والدراسة التاريخية والنقد المنطلق من النزعة الهيلينية. وربما كان بإمكاننا أن نقدِّر "ملاك الوحى" ميشيليز لمعرفته كعالم لغوى "بما تبقى من اللسان الكنعانى"، ولكن يجب أن نفهم الكتاب المقدس من خلال روح نصوصه، وليس بشكل حرفى وموضوعى. إن الناقد الحقيقى لا يمكن أن يكون "خادما لتجويف مخصص لرسالة مهجورة"، ولا يمكن أن تتحكم معرفة ميشيليز بالسياقات التاريخية لنصوص الكتاب المقدس ونفاذ بصيرته الوفيرة إلى الأشياء المادية" بتلك الروح التى "تهب إلى حيث تلائم". وربما يكون الحج إلى الشرق ذا ضرورة فعلا، لكن لابد من أن تكون رحلة استعارية وسحرية، وليست رحلة منطلقة من علم دراسة الإنسان كتلك التى كفلها ميشيليز. وبشكل مماثل رفض هامان النزعة الكلاسيكية الجديدة من منطلق كونها تهتم بالجمال والتاريخ، وليس بالأحرى بالروحانى. وجذب وينكلمان انتباهنا إلى "آثار القداء من أجل تشكيل عقولنا من خلال الذاكرة"، لكن "الخلاص يتأتى من اليهود" وليس من اليونان أو روما.

---

(٣) طريقة دينية باطنية للربانيين اليهود فى تفسير التوراة ومعرفة الغيب والمستقبل (المترجم).

بالنسبة لهامان، إن الرب هو"الشاعر فى الأيام الأوائل"، الذى تحدث إلى الإنسان من خلال مخلوقاته. والقصيدة المتشكلة فى صورة الطبيعة بدت للإنسان مشوشة ومختلة وناقصة، "إن كل ما تركناه ... شعر متناثر". بإمكان العالم والفيلسوف أن يجمع ويفسر الأطراف المبعثرة، بينما يستطيع الشاعر أن "يحاكى" و"يتكيف" معهم. حيث كان هامان يعتقد فى المحاكاة الروحانية، وليست تلك القائمة على المبادئ الأرسطية. إن الشاعر يجد الوحدة الإلهية فى اضطراب واضح، كما يعمد إلى ترجمتها "من ألسنة الملائكة إلى ألسنة البشر".لا تعتمد الحقيقة على الفهم التجريبى والعقلانى، ولكن على إدراك الإنسان للطبيعة الإلهية، التى تتشكل فى صورة الرب: "ليس كل انطباع يتعلق بالطبيعة داخل الإنسان بتذكار فقط، بل يعد أيضا بمثابة الكفيل للحقيقة الأساسية، التى أعنى بها الرب". بإمكان الشعر الإلهى الحقيقى أن "يطهر الاستخدام الطبيعى للحواس من الاستخدام غير الطبيعى للمجرادت، التى بمقدورها أن تشوه كل مفاهيم الأشياء". ويمكننا أن نجد مثل هذا الشعر عند هومر وشكسبير وفوق كل هؤلاء فى الكتاب المقدس. ففى مثل هذا الإنتاج الإبداعى البدائى والأصيل يمكننا أن نجد العواطف (كما فى انتحاب أيوب، [كتاب أيوب ٢: ١٣- ٣: ١])، والأساطير (كما فى أوديسيوس، الذى يعتبره هامان البشير الأسطورى للمسيح)، والحكايات الرمزية التى تعتبر "أقدم من التدبر"، والصور التى تعتبر بمثابة الخاصية المميزة والجوهرية للشعر الإلهى:

إن الحواس والعواطف تتحدث ولا تفهم شيئا سوى الصور التى تمثل المخزون الكلى للمعرفة والسعادة الإنسانية. توحد وصف ثوران الخلق وأول انطباع للكتبة الناسخين فى الكلمات: فليكن هناك نور! الآن يبدأ الإحساس بوجود الأشياء.

وجاء كتاب جوهان جوتفريد هيردر روح الشعر العبرى (١٧٨٢-١٧٨٣) ليبدو أكثر تأثرا بهامان، إلا أنه كان تقليديا فى التعبير. فوجد كتاب هيردر فى شعر العهد القديم نموذجا لنزعة جمالية متطورة تمثل ظلاً للنزعة الرومانسية.

كما أكد هامان أن "الشعر هو لغة الأصل بالنسبة للجنس البشرى". إن هيردر يؤكد على بدائية مشابهة. كان شعر العبرانيين الأول بادرة التنوير للعالم، بادئا بالمشاعر البدائية للعقل البشرى وبخاصة تبعا لعلم اللاهوت الطبيعى، "المفاهيم الخالصة للرب". علينا أن نقدّر أن العبرانيين استخدموا لغة وأحاسيس الأطفال فى الكتابة، حيث بدا كل شىء لهم "فى الروعة الباهرة للشىء الجديد". ويخبر تاريخ الشعر عن انحدار من القوة البدائية

والبراءة. وقد تميزت غنائيات موسى أو ديبورا أو أيوب "بقوة بدائية" و"حركة نشطة" و"صوت نبيل". ثم أصبحت اللغة بحلول زمن الرسل "تمارس بشكل أكثر، كما أصبحت الصور والأحاسيس أكثر ألفة". وتمثل مزامير داود تحركا تجاه "تهذيب ورقة أعظم". إن حالتنا، بالرغم من النضج المتطور لحضارتنا، أسوأ بكثير. وقد أصبحت لغتنا الشعرية أيضًا "ركيكة وسطحية بسبب تعدد التعبيرات المبتذلة الاستعارية". إن سطحية كتاباتنا هى "نتاج الخبرة والتأنق والتهذيب المفرط لقلوبنا المتعبة والرثة".

تماما مثل هامان، أكد هيردر على نوع جديد من المحاكاة، ليست مبنية فقط على مجرد الإدراك الحسى للواقع الخارجى، لكن أيضا على إحساس الإنسان فى مواجهة الأشياء المخلوقة، وإحساسه بالإله فى داخل نفسه. إن للشعر العبرى "أصله فى التوحيد بين الشكل الخارجى والإحساس الداخلى". ومن هذا المنطلق أصبح الشاعر يتمتع بالقوى الإلهية: "فى استحضار كل الأفكار من دوافعه الخاصة لإحساسه الداخلى، وبالإشارة إلى ذاته فإنه أصبح محاكيا للألوهية، كصانع ثان". مثل هذا الأسلوب الشعرى يتميز بشكله وخواصه الشعرية المفضلة. وبالنسبة لهيردر فإن القصيدة الغنائية المغناة هى الشكل المعيارى للشعر العبرى الأول. إنها تتميز بـ "تعبيرات تمثيلية" تحركها "المشاعر الملتهبة". كما تحقق القصيدة الغنائية المطولة تماسكا عضويا جوهريا وتعد بشكل خاص ملائمة للتعبير عن الإحساس بـ "توحد الشكل الخارجى مع الإحساس الداخلى": "الكل يعرض نفسه أمامنا صورة مفعمة بالحركات الحية. لا يمكن حذف أى من الكلمات أو تغيير موضع أى من "الأستروفيات" ... إن المبدأ فى التقدّم [فى القصيدة الغنائية] لابد وأن يكون من المصدر الوحيد الحى للمشاعر الملتهبة".

العبرية تمتلك كل سمة ضرورية بالنسبة للغة الشعرية: "الحركة، والمجاز، والعواطف، والموسيقى، والوزن". فقد لجأ العبرانيون فى الكتابة إلى "الخطاب التمثيلى" وبشكل خاص "المجاز البسيط والواضح"، الملائم لشعب لا يزال فى بدايته. ونظرا لخلو اللغة العبرية من الصفات، ووفرة الأفعال بها، فقد جعل ذلك منها وسطا ممتازا لـ "صور حركة حيّة" ضرورية فى الشعر. وأيضا نظرا لأنها عديمة الألفاظ المجردة، فإنها غنية بالمترادفات و"التمثيلات الحسية". إن الزمن الفردى فى العبرية يعتبر بمثابة ميزة إيجابية حيث إن الشعر الأصيل "يستخدم الزمن المضارع". وردا على اتهامات أحد المنتمين إلى المذهب العقلانى بأن المماثلة لا تعدو أكثر من كونها مجرد تكرار، فقد جاء هيردر مجيبا على أمثلة حركات الرقص، والقصيدة الغنائية الراقصة، وأكد أن "كل ما يبهج الأحاسيس فى

الأشكال والأصوات يعتمد على التناسق". لم يوجه الشعر إلى الفهم فقط ولكن "بشكل أساسى ورئيسى إلى المشاعر"، فى القلب الذى تتغلب عليه المشاعر، "موجة تعلو الأخرى، وتلك هى إذن المماثلة".

ويبدأ هيردر كتابه بالإشادة بمحاضرات لوث "الجميلة التى اشتهرت بإنصاف"، ولكنه لم يدع تقديم ترجمة أو محاكاة لعمل لوث. وحيث كان لوث يبدو فى شكل عالم وتحليلى، فقد جاء عنوان هيردر ليعلن اهتمامه الجوهرى بالروح فى الشعر الكتابى. إنه يؤكد أن الشعر العبرى لابد من أن ينظر له، غير مشوش بالقيم الكلاسيكية أو التصنيفات الكلاسيكية، ولكن فى إطار ألفاظها. وكما ادعى ريتشارد هورد فى إنجلترا أنه من الممكن أن تقيم الرومانسية فقط من خلال الرجوع إلى الأحوال الثقافية والاجتماعية المتعلقة بالإنتاج **رسائل حول** الفروسية والرومانسية (١٧٦٢) ، لذلك يؤكد هيردر أنه لابد من أن نسأل "هل فى حد ذات نوعهم، ومتطلباتهم الغريبة، ينتمون الى هومر أم أوسيان". ولا يمكن دعم مزامير داود ضد نوع اشتق من غنائيات بندار:

بدراستنا لتلك النماذج من الفن، لابد من أن لا نلجأ إلى أمثله أخرى مستقاة من الشعوب الأخرى أو اللغات الأخرى مستخدمين إياها كنماذج تعيننا على الحكم من خلالها، (إنهم) لابد من أن يقيموا بالرجوع إلى الطبيعة الغربية المتعلقة بالمشاعر والأحاسيس واللغة التى منها ترعرعت وانطلقت.

ويطالب هيردر بأننا كقراء يجب أن نؤجل حالتنا التاريخية المعاصرة الخاصة، وإجحافاتنا وارتباطاتنا التى تذهب معها، وندخل إلى الروح الأصيلة فى الكتابات العبرية:

يجب علينا أن نعيش فى زمانهم، فى بلدتهم، وأن نتبنى طرائقهم فى التفكير والشعور، لابد من أن ترى كيف كانوا يعيشون، وكيف تلقوا تعليمهم، وما هى تلك المناظر التى كانوا ينظرون إليها، وما هى الأشياء ذات التأثير على أنفسهم ومشاعرهم، ومناخهم، وسمواتهم، وتركيب أعضائهم، ورقصاتهم، وكذلك موسيقاهم.

وقد جاء كتاب هيردر ليفترض ويرسخ الدراسة التى تعين على إعادة بناء وهيكلة المادة اللغوية والثقافية فى الإنجيل، لكنه يذهب إلى أبعد من ذلك فى دراسة تاريخية خالصة فى تأكيد نموذجى على الخاصية الخاصة والمميزة لكتابات الماضى. يجب ألا نبحث فى

الشعر العبرى عن المساعدة فى إعادة إيجاد مواضع دينيه حديثة خاصة. ويبقى هناك القليل الذى لابد من أن نتخيله، والذى سوف نجد فيه "نموذجا للمشاعر المقدسة لكل الرجال".

وفوق كل ذلك، فلابد ألا نقيم إنتاج الماضى بافتراض أنهم نجحوا فى عكس تلك التاريخية الخاصة بنا، وآرائنا ومواقفنا: "إنها تبدو كأنها تشير إلى افتراض غبى أو تفاخرى يطلب من كل الشعوب ، بما فيها تلك المنتمية إلى العصور السحيقة، أن تفكر وتخاطب، وتشعر، وتنشئ بشكل مميز مفاهيمها الشعرية بأسلوب يناسب متطلباتنا وعاداتنا".

هناك إصرار مماثل على أن القارئ الحديث أتى بتعاطف خيالى لكل الكتابات الماضية التى ميزت عمل جوهان جوتفريد إيكهورن. إيكهورن، الذى تلقى تعليمه على يد هين وميشليز فى هوتينج، خلف ميشيلز كأستاذ فى عام ١٧٨٨. فرأى إيكهورن الكتاب المقدس كتابا من صنع البشر، وقع تحت تأثير تغيرات كثيرة فى القرون الأولى ولابد من أن يفحص مثل الوقائع الأخرى، لا من خلال نقد نصى لكن من خلال نقد علمى مهتم بسياقها اللغوى والثقافى الأصيل وخصائصها المميزة. وباستخدام تلك الوسائل، أتى إيكهورن بتمييزات جديدة للمصادر الوثائقية لكل من العهد القديم والجديد. ففى كتابه ***Einleitung in Alte Testament*** (Leipzig, 1780-3)، حيث حلل الجزأين القصصيين فى سفر التكوين واللذين يقصان حكاية الخلق. وأيضا فى كتابه ***Einleitung in das Neue Testament*** (3 vols., Leipzig) أكد أن الأناجيل الأربعة اشتقت من إنجيل أرمينى خالص، كما أكد أيضا أن العديد من رسائل بولس كتبتها أيد أخرى. وفى تحليله العلمى للكتاب المقدس، جاء إيكهورن مهتما كما كان الحال بالنسبة لهيردر، بأن ينظر إلى الكتاب المقدس ليس من خلال وجهات نظر غير مناسبة نابعة من المذهب العقلانى والمذهب الكلاسيكى، ولكن من خلال معرفة كاملة لهويتها التاريخية والثقافية المميزة. وفى واحدة من الفقرات الشهيرة والنبيلة، جاء إيكهورن ليحثنا على قراءة كتاب التكوين:

"بوصفه عملين تاريخيين يعودان إلى الماضى السحيق، وبهذا متنفس لهواء عصرهما وأرضهما، عليك أن تنسى زمنهما والمعرفة التى يقدمانها. إن شباب العالم الذى يصفانه يتطلب أن يغوص الشخص فى أعماقهما. إن أول أشعة بزوغ الذكاء لا يمكن أن تحمل أشعة الضوء البراق للفكر ... وبدون المعرفة القريبة لعادات الحياة الرعوية وبدون المعرفة بالأسلوب فى التفكير والتخيل الخاصة بالشعوب غير المهذبة التى اكتسبت من خلال

دراسة العالم القديم ... يستطيع الفرد بسهولة أن يصبح خائن الكتاب (المقدس) حينما يحاول أن يصبح ناقده ومفسره".(٤)

وكما كان عمل لوث معروفا ونال تقييم الكتاب الألمان، جاءت الدراسة الألمانية الحديثة بدورها متأثرة بالتطورات فى إنجلترا. وبشكل مميز جاء فكر كولريدج وشعره بشكل أساسى متأثرا بميشيليز وهيردر وإيكهورن.(٥) ومن بين الدارسين البريطانيين للكتاب المقدس، الذين كانوا متأثرين بشكل عميق بالدراسة الألمانية، جاء الكاهن ألكسندر جيدس الكاثوليكى الراديكالى. شجعه لوث وتواصل مع إيكهورن، فحمل بشكل أبعد من أى شخص آخر فى إنجلترا واسكتلندا عبء المحاولات العولمية للنقد النصى الحديث. وبحماسة وثقة جاء جيدس ليكتب عن الشخص الذى علم أنه ينتمى إلى دراسة عقلانية أوربية جديدة، وبخاصة إنجليزية وألمانية. فجاءت آراؤه وطرائقه لتتمثل فى المجلدين الاثنين اللذين أتمهما لترجمة جديدة للكتاب المقدس (1797-1792)، التى وصفت بشكل كامل فى كتابه **محاولة ترجمة جديدة للكتاب المقدس (١٧٨٦)**.

ومثله مثل لوث وهيردر، جاء جيدس مقدرا للخصائص الأدبية فى الكتاب المقدس. وقد استحسن جماليات غنائية ديبوراه (Judges, 5) وفى رثائية داود لسول وجوناثان (2 Sam, 1:18-26)، (*Holy Bible*, II). ففى نظريته حول نشأة الكون، قصصه التاريخى، فن خطابته، وأيضا قوانينه، نجد العهد القديم تفوق – أو على الأقل – تساوى مع أى من الكتابات الكلاسيكية (*Holy Bible*, I). وعلى الرغم من ذلك نجد نصوص العهد القديم علمانية، وأن مواطن الجمال ونقاط الضعف بها يجب أن تقيَّم مثل تلك الخاصة "بأى من الكتابات القديمة" (*Classical Remarks*, I). وبما أن الكتّاب اليهود لم توحِ لهم الأفكار بشكل إلهى، فإننا نجد مادة كتاباتهم، وبخاصة النص ذاته، يجب أن تخضع لقواعد النقد المقارن، إن التفرقة بين القراءات الصحيحة والخاطئة هى:

مهمة النقد ... وحده: حيث لا توجد قوة على الأرض بإمكانها أن تجعل النص أصيلا أو زائفا، إن هذا لم يكن بتلك الأصالة: ولا يمكن تفرقة النفاية من الفضة ولكن هذا فقط يحدث فى بوتقة النقد العقلانى الصارم: نقد له نفس الطبيعة التى من خلالها يمكننا التحقق

---

(٤) اقتبسها ماك جان من كتاب: *Inflections* pp.98-9 .

(٥) انظر خاصة كتاب شافر *Kubla Khan* .

من القراءات الصحيحة أو الممكنة لهومر وفرجيل وميلتـون وشكسبير (*Address to the Public*)

لقد ادعى جيدس أنه هو نفسه قد طبق قواعد النقد العقلانية دون أقل إذعان إلى الإجحاف الراسخ أو القوة المستبدة" (*Critical Remarks*, I). وبالنسبة لجيدس – مثله مثل لوث – فإن دراسة نص العهد القديم بشكل خاص بدت برمتها عديمة التأثير لمدة قرون، وذلك من خلال القبول الخاطئ للنظام الأثرى التقليدى (masoritic) كمعيار وسلطة غير مرنة. إن الدارسين اليهود، معلمى العبرية الأوائل، فرضوا على تابعيهم معيارهم الذاتى فى التفسير، "والذى جاء لهم بشكل تقليدى من مشرعهم العظيم موسى" (*Prospectus*). إن تحرير وتفسير النص صنع ميزة خاصة لهؤلاء الذين حملوا مفتاح تلك المعرفة، والمعروفة بـ "الأثر التقليدى" (أو *masora*).

كما أكد جيدس مثله مثل لوث أن ترك الأمن التقليدى الخاطئ والمصطنع للأثر التقليدى لا يقودنا إلى إبهام غير محكم. إن إزالة النقاط يتيح لنا شرح النص "ليس كما نحب ولكن كما ينبغى علينا". إن "الشيء العظيم" فى النقد المتعلق بالكتاب المقدس، كما هو الحال بالنسبة للنقد لكل النصوص، هو "أن تقف على المغزى الحقيقى لكل لفظ وجملة، المعنى النحوى الخالص للنص الأصيل" (*Prospectus*; *Bible*, II). ولابد من أن توجد القراءات الصحيحة، وكذلك التفسيرات الصحيحة من خلال الأساليب النصية التى تعلمها الدارسون لتوظيفها فى تحرير النصوص الكلاسيكية: فحص ومقارنة المخطوطات، مقارنة الأمكنة المماثلة بالنص، وآخر ما يُلجأ إليه الحدس الذى هدفه إحلال المزج البشرى بكلمات الرب (*Prospectus*). ولابد من إضافة عدد من المساعدات العليا على التفسير إلى هذه الإجراءات النصية الخاصة: معرفة مفصلة للغة الأصيلة، استشارات للمعاجم، فهارس أبجدية وتعليقات، اعتبارات لهدف وأسلوب كل واحد من الكتّاب، التمييز بين الحرفى والمجازى، مقارنة الفقرات والصور المجازية (*Prospectus*).

ويعتبر جيدس من الشخصيات المناسبة التى يمكن أن ننهى الحديث بها. تعد أعماله بمثابة الشكل المتطور لتلك المواقف، التى لخصتها، تجاه نقد نصى عقلانى ودراسة تاريخية للكتاب المقدس. ويبدو جيدس فى نظر المحافظين المتشددين النصيين بالكنيسة الإنجليزية، الذين ظلوا متمسكين بفكرة الأثر التقليدى حتى أواخر القرن الثامن عشر، وفى نظر من هم

أرفع منزلة منه فى الكنيسة الرومانية، راديكاليا خطيرا. وعلى الرغم من ذلك، فإنه تاريخيا ينتمى إلى النهضة الأوربية فى دراسة الكتاب المقدس "فى تلك المائة عام الأخيرة" (تلك كانت ألفاظ جيدس ذاتها). وربما وجدنا نسبه للكتاب القاريين الأوائل مثل كابلاس (أول، بالنسبة لجيدس، من رفض فكرة الأثر التقليدى) وأيضا ريتشارد سيمون (الذى لقيت دراسته النصية التاريخية الشديدة أصداء فى التعلم وأساليب التقديم لعمل جيدس *Prospectus*)، وأيضا بين هؤلاء الكتاب الإنجليز فى القرنين السابع عشر والثامن عشر مثل هاموند، وبول، وباتريك، ولوك، ولوث، وأيضا كينيكوت (وجميعهم اقتبس منهم جيدس فى كتابه ***Prospectus***)، إضافة إلى الدراسة الألمانية الجديدة. وفى كتابه ***Prospectus*** وصف جيدس كيف تعاونت الإجحافات العلمانية والمشوشة كـ "مجتمعات مثقفة"، وفى النهاية اجتمعت جميعها فى البحث عن النص الأصيل والمعنى الصحيح للكتاب المقدس. لكم كانت تلك نعمة كى توجد فى ذاك الفجر النصى.

الفصل الثانى والثلاثون

العلم والنقد الأدبي

بقلم : ميشيل باريدون

العلم والنقد الأدبى

يعتقد البعض أن العلم والنقد الأدبى مجالان منفصلان يصعب تحديد علاقة متبادلة بينهما دون الإلمام بتعريف دقيق لكل منهما، لكن لو افترضنا، مثل إزرا باوند، أن الأدب هو النبأ الذى يظل كذلك، يكون الكتاب من العوامل التى تساعد على نقل صورة العالم فى كل عصر، لذا نرى خيطا مشتركا يربطهم بالعلماء الذين يدأبون على تغيير وتحوير الأفكار المسلم بها باختبار صيغ جديدة. لكن سعيهم وراء الحوادث لا يؤدى بهم دائما إلى الوصول إلى استجابة فورية من النقاد، فكتاب مثل **الفصول** ***Seasons*** لطومسون الذى أشاع شكلا جديدا للرقى الطبيعى لم يحصل على مكانته النقدية إلا بعد مرور ثلاثين عاما على كتاب **الاستقصاء** ***Enquiry*** لبروك. ينطبق الشيء نفسه على العلم حيث يجب أن يستخدم المصطلح على نطاق واسع يفهمه الشخص العادى، فالابتكارات سواء، قبلها الكاتب أو أعرض عنها، تجذب انتباهه وتطور من قدراته الإبداعية، ولكن العلم كما يفهمه غالبا ما يرتبط بالفلسفة.

نعود إلى مثال طومسون ثانية، فقد كان له رأى اختلف عن سويفت فيما يتعلق بالمجتمع الملكى، لكن العلم الحديث كان محورا أساسيا فى اهتماماتهما، فلم يكن لأيهما عمل معملى (لم يسهم أى منهما بعمل فى المعمل)، لكن عرف كلاهما محاضرات بويل والجدل الذى أحدثه **مقال فى الفهم الإنسانى** الذى اعتمد على النظرة الجسيمية للأمور. لقد أقامت جسور الانضباط التى صنعها هوبس ولوك وهيوم وكانت روابط وثيقة بين العلم والنقد الأدبى منذ عصر بوالو إلى عصر هيردر.

النزعة الكلاسية الجديدة وعلماء الهندسة

فى بداية عصرنا هذا كانت روح عصر النهضة مازالت تسود أوربا، فقد كان عصر ازدهار علمى الهندسة والجبر. فمنذ أيام ليوناردو وكاردانو وتارتاجليا كان سقوط علم الفيزياء الأرسطاطيلية قد أقام نظمًا/نماذج جديدة مبنية على قوانين الحركة والقوة والفضاء.(١)

(١) Kuhn, *Structure. Pp.117-18*

مكن علم الهندسة وعلم البصريات العالم من أن يدرس الأشياء من حيث علاقاتها بالمتأمل وبين بعضها البعض. وكان لهذين العلمين الفضل فى ربط القوى بعلم الميكانيكا وعلم الفلك؛ لأن الطريقة المثلى لدراسة الحركة هى متابعة (دراسة) حركة الأجرام السماوية، فلم يكن كبلر ليستطيع أن يستخدم التلسكوب إذا لم يتبع انبعاث الضوء حسب قوانين الهندسة.

وبذلك أصبح الكون كالماكينة التى يمكن أن نصف آلياتها باستخدام لغة الرياضيات. ولكن حجم الماكينة لايزال مجهولا وصورة العالم، كما اكتشفها جاليليو فى كتابه الكتاب العظيم مكتوبا برموز رياضية، صورة مثيرة للإزعاج. أبدى ذلك الكتاب ثقة غير محدودة فى قدرات العقل البشرى لكنه أحدث ما أسماه كبلر بـ "الخوف السرى الخفى"[٢] من فكرة أن الإنسان تائه فى فضاء لا محدود. وعليه فقد أثر الخيال العلمى فى الأدب فى هذه الفترة، فبينما نجد باسكال يعود إلى الدين بحثا عن الحماية من الخوف من الفضاء اللامحدود، نجد ديكارت وسبينوزا يخطوان خطواتهما نحو بناء صورة جديدة للعالم.

نقرأ فى علم الأخلاق *Ethics* "اعتبر السلوك الإنسانى كما لو كان مجموعة من الخطوط والمستويات والأجسام الصلبة"[٣]، كما شبه ديكارت فى كتابه سمات **الإنسان** ***Traité de l'Homme*** الإشارات العصبية بحيوية الشباب التى لا تهدأ، التى يمكن تشبيهها بحركة شلالات الماء فى فسقيات حديقة قصر الملك. وهذا تطبيق مباشر للتفكير الإدراكى فى اكتشاف الظواهر الطبيعية. استخدم عالم التشريح قوانين الهيدروستاتيكا، كما استخدمها أيضا الباحث السياسى، فوصف هوبس فى **ليفياثان** ***Leviathan*** مهارة الحفاظ على الكومنولث متمثلا فى بعض القوانين كما فى علم الحساب والهندسة،[٤] كما شبه الحرية الفردية بالماء المتدفق عبر سطح منحدر[٥] وهو تشبيه يعود إلى catena d'aqua التى كانت توجد فى الحدائق فى عصر النهضة. وليست هذه التشبيهات مجرد توضيحات بل هى أفكار جوهرية توضح الافتراضات الجديدة التى أحدثتها آلية الصورة الجديدة للعالم.

ε

---

(٢) p.61 اقتبسها كويريه من كتاب *Closed World* .

(٣) *Ethics*, Introduction to Book III.

(٤) *Leviathan*. P.261

(٥) "إن الحرية والضرورة متماسكتان: كما هو الحال فى المياه التى ليست لها الحرية فقط بل أيضا ضرورة انحدارها بطول القناة" (*Leviathan*) p.263

وينطبق الموقف نفسه على المناقشات الفنية والجمالية. ففى كتاب **خطاب فى المنهج** *Discourse on Method*، وصف ديكارت المدينة الجميلة بأنها تلك المدينة المقامة على أرض منبسطة، وشوارعها مستقيمة ومنازلها مبنية على الطراز نفسه.(٦) ويحمل هذا شبها كبيرا بعبارة رين عن جمال الأشكال الهندسية: "تعد الأشكال الهندسية أكثر جمالا من تلك الأشكال غير المنتظمة، كما يوجد شبه إجماع على أن المربع والدائرة هما الأجمل فى تلك الأشكال الهندسية ويليهما الشكل البيضاوى ومتوازى المستطيلات".(٧) كما اتفق الفنانون والفلاسفة على أن هناك علاقة بين الأشكال الهندسية والتعبيرات الفنية، فالجمال بالنسبة لهم هو الانسجام بين المعرفة المجردة والتمثيل المادى لها. فإذا كانت الرياضيات تقدم حلا لبواطن الأشياء، فبالتالى يكون فهم ظواهرها نتيجة تلقائية / طبيعية.

فما كان صوابا عند هوبس وديكارت كان كذلك عند جاليليو، والذى جاء رفضه للتكليف تأييدا للكلاسية الحقيقية لرفائيل، وهذا ما حلله بانوفسكى تحليلا رائعا.(٨) كان جاليليو مثل ديكارت وهوبس، يستطيع أن يوجد علاقات بين عالم الملاحظات العلمية وعالم التجربة الجمالية، وقد اعتمدت طريقته فى التحليل والفهم على تقليص الظواهر إلى العناصر الحسية وتقريبها بقدر الإمكان من علم الرياضيات. وبمجرد أن استطاع فك الرموز التى كتب بها كتاب الطبيعة العظيم، حاول اكتشاف معانيه الكلية عن طريق اختبار نماذج حسابية متنوعة مفترضة مسبقا.(٩) خضعت اللغة التى كتب بها الأدب لعملية مشابهة لذلك، بمعنى أنها تحولت إلى نوع تقريرى محدد حيث تتخذ كل كلمة معنى واضحا يقبله البلاط ويقره الأكاديميون. وإنه لشىء غريب حقا أن يعلن لانسون أن الكلاسية الجديدة فى فرنسا لا تدين إلا بالقليل لديكارت،(١٠) فالطريقة التى يتبعها علماء الهندسة تبدو واضحة وفعالة فى كتابات كبار علماء اللغة فى بورت رويال كما أوضح نعوم تشومسكى.(١١) قدم كتاب القواعد العامة *Grammaire*

(٦) *Discours de la Methode*, in *Oeuvres*. P.133

(٧) Cited in Lovejoy, *History of Ideas*. P.99

(٨) Panofsky, *Galileo*. P.153

(٩) اقتبس أ. س. كرومبى جاليليو حيث يقول: " إننى أحاول برهنة المأخوذ مسبقا، متخيلا حركة ما ".

(١٠) انظر المراجع العديدة إلى ديكارت فى كتاب لانسيلوت وأرنولد *Grammaire Generale*

(١١) Chomsky, *Cartesian Linguistics*.

Generale(١٢) (الذى يجب أن يقرأ جنبا إلى جنب كتاب المنطق)،(١٣) الألفاظ كعلامات تأتى فى تصنيفات محددة، كالأفعال التى تعبر عن القوة والحركة، والأسماء التى تشير إلى المدلولات المادية للأشياء والصفات المحددة للأنواع، يمكن أن تكون جملا عن طريق استخدامها وفقا لعملية منطقية بحتة. وتعد بورت رويال نقطة فى هذا السياق. فعلى الرغم من العداء الذى يكنه اليانسينيون لسياسة الملك الدينية فقد لعبوا دورا بارزا فى إخضاع اللغة للمبادىء العقلانية، وبهذا استطاعوا أن يعيدوا الانسجام بين مذهب الكلاسية الجديدة والخيال العلمى، الذى ساد فى أكاديميات الملك. فلو لم يكن شيئا يصلح كغذاء للفكر، وإن لم ينقَ إلى شيء مجرد، ولو أن المادة لابد أن تجرد من الأحداث فلابد أن تجرد اللغة أيضا من الإضافات التى فرضتها القوالب اللغوية المهجورة على الألفاظ.

فالتعبيرات المهجورة تعبيرات غريبة وشاذة، والتعبيرات السطحية تبدو منافية للذوق. علق موليير على اصطلاح معين أنه بلغ من القدم مبلغ الشيء الأسن. وعندما عاد النبلاء إلى فرساى كان يجب أن يعلموا أنفسهم أن يتحدثوا لغة خالية من علامات القدم. فى الوقت الذى طوعت فيه اللغة لتقديم مادة يمكن استخدامها فى الأعمال الأدبية، ظهرت مشكلة الأنواع الأدبية لأنها أيضا يجب أن تخضع لمبادىء عامة، فالناقد يرى فى نفسه مصمما للنماذج، وكما تصور ديكارت، يجب أن يتصور الناقد قالبا أو شكلا تجريديا بما فيه الكفاية حتى يستطيع أن يقدمه كمثال تسير على نهجه الإبداعات الفردية. ومن هنا تظهر أهمية مناقشة الأنواع الأدبية، والتعريف الدقيق لكل منها، مثل تعريف الملحمة والكوميديا والخرافة والتراجيديا وحتى أناشيد الرعاة. ويرجع هذا إلى نجاح ما أسماه ويليام. ك. ويمسات وكلينث بروك بالحافز الهندسى الذى تبناه نقاد الكلاسية الجديدة فى فرنسا.(١٤) ولم يكن هذا مجرد حدث عارض بل كان أسلوبا متبعا فى المجلس الاستشارى للملك وفى معظم الدوائر الفكرية المهمة. فالطريقة البديهية التى استخدمها علماء الهندسة توضح كيف شهد النصف الثانى من القرن السابع عشر نشر أهم الأبحاث النقدية، مثل **الفحص والأحاديث** لكورنى (١٦٦٠) ومقال

---

(١٢) Lancelot and Arnauld, *Grammaire Generale*.

(١٣) Arnauld and Nicole, *La Logique*.

(١٤) Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*. P.259

فى الشعر الدرامى لدرايدن (١٦٦٨) وعلم الجمال عند أرسطو لرابين (١٦٧٤)، وفن الشعر لبوالوا (١٦٧٤)، والقصيدة الملحمية للوبوسو(١٦٧٥).

استطاع الفرنسيون بما لديهم من أكاديميات ونظم سياسية عالية التمركز أن ينصبوا أنفسهم مشرعين لمونت بارناسو، كما عرضوا أبحاثهم التجريدية كنماذج يحتذى بها للأنـــواع الأدبية. فالقواعد توضع لكى يسير العقل على نهجها، ولذلك عرفت تراجيديات راسين كنماذج مأخوذ بها، وأوفت بغرضها فى الوصول للكمال، لأن راسين الذى تلقى تعليمـــه علـــى يـــد اليانسين التزم بتطبيق القواعد. أفسحت التراجيديا المجال لعباقرة هذا العصر لكى يتفوقوا على القدماء حين أعطى ريتشيليو منحة لشابلن لاشتقاقه أكثر ثلاث وحدات شهرة من كتاب أرسطو فن الشعر، فإنه فى الحقيقة كان يكافىء الرجل الذى استطاع أن يستوعب الاتجاه الذى كانت نظرية المعرفة الجديدة تقود الأدب إليه. وبتلك الوحدات الثلاث تقلص المنظر العريض لشئون الإنسان إلى نمط ثلاثى الأبعاد تحولت فيه مساحة الفضاء إلى المستطيل المضاء على خـــشبة المسرح، والزمن إلى ثورة الشمس، وتعقيد الحياة البشرية إلى أزمة رئيسية تنتهى بـــالموت. وبشكل هندسى صحيح، كان لابد من التوصل إلى مستوى عال من التجرد الفكرى لـــضمان الأداء الفعّال للآلية التى حركتها صراعات المشاعر. وحين تصل تلك الوحدات الثلاث إلـــى التوافق فيما بينها، وحين توضع المشاعر فى أفضل ضوء ممكن، فإن تلك الآلية تتفاعل مـــع إحكام قنبلة زمنية وكذا القوى المحركة للمجاهرة. ومن ثم جاءت ملاحظة رايم حول المحدثين تابعة لأرسطو، ورامية إلى أن "الأسباب واضحة ومقنعه تماما مثل مجاهرة أخرى فى علـــم الرياضيات".(١٥)

وكانت تلك الطريقة نفسها أيضا عاملة فى موسيقية الآيـــة. إن انتظـــام الأصـــوات المتكررة وكذا مبدأ بوالوا "تناسق الإيقاع" جعل القارىء على دراية بحقيقة أن الزمن والفضاء ظلا متوافقين ومتماثلين بينما تكشفت الحبكة بشكل تدريجى. خلق التكـــرار المنـــتظم للقافيـــة انطباعا يستبعد تحول الخيال إليه، تكون فيه القصيدة واضحة فى إطار نظام خلقته الـــشفرة. ففى تصديره لكتابه السيدات المتباريات ***The Rival Ladies*** أكد درايدن تلك النقطة بفطنـــة رائعة: "لكن هذه المنفعة، التى أعتبرها متركزة إلى حد كبير فـــى [القافيـــة]، تقيـــد وتحـــيط

---

(١٥) Cited in Spingarn, *Critical Essays*, II. ,PP.164-5

بالخيال".[١٦] وليست أقل إمتاعا تلك الصور التى يستخدمها فى مناسبات أخرى، حيث إنها تثبت إلى أى حد قد تشكلت رؤيته لصورة العالم من خلال علم البصريات وعلم الهندسة. إنه يبرر وحدة المكان من خلال مقارنة خشبة المسرح بالمرآة: "إننى لا أقول إنه ليس القليل الذى يمكن أن يفهم ما هو عظيم لكن فقط ما قد تمثله: كما فى الزجاج أو مرآة ذات قطر يعادل نصف ياردة لحجرة كاملة مليئة بأناس كثيرين ويمكن رؤيتهم فى ذات الوقت، ليس ما يمكن فهمه هو هذه الحجرة أو هؤلاء الأشخاص لكن ما قد تمثله للرؤية".[١٧]

تتسم مناقشته لمفهوم وحدة الحركة فى مقدمته لمسرحية ***Troilus and Cressida*** بتفهم أكبر، فبعد أن أقر أن الحركة لابد وأن تكون "واحدة ومنفردة" علق قائلا:

إن السبب الطبيعى وراء تلك القاعدة واضح، حيث إن حركتين مختلفتين يمكنهما أن تصرفا الانتباه وكذا اهتمام الجمهور، وتباعا تدمر انتباه الشاعر، إذا ما كان شغله الشاغل هو تحريك مشاعر الرعب والأسف، إحدى حركاته تهكمية والأخرى مأسوية، فإن الأولى سوف تحول انتباه الناس وتجعل من هدفه العظيم شيئا أجوف. لذلك، كما هو الحال فى الرسم المنظورى، وهكذا فى المأساة، لابد من أن تكون هناك نقطة للرؤية التى لابد وأن تنتهى عندها كل الخطوط، وإلا فسوف تزوغ العين ويكون العمل زائفا.[١٨]

مجددا نلاحظ أن درايدن استخدم المقارنة التى تذهب إلى قلب نظرية المعرفة الخاصة بالرؤية الآلية للعالم. بالنسبة له، يجب على الكاتب المسرحى أن يتقيد بنفس "الكتابة الإنشائية" مثلما يفعل الفنان. تدور المسرحية حول أزمة مركزية تلعب فيها المشاعر دور المثيرات الأساسية لنظام جانب شامل. ويمكن رؤية ذلك فى شكل المسارح التى قد صممت بهذا الشكل حتى يمكن أن تقدم رؤية منظورية للصندوق الملكى الذى تحولت مناظره إلى المكان بامتداد أخاديد متوازية رتبت كى تسمح بمساحة ضئيلة من الفضاء حيث تقترب عين المشاهد إلى نقطة التلاشى.

---

(١٦) Dedication to *The Rival Ladies*, in *Essays*, I. pp.7-8

(١٧) *A Defense of an Essay of Dramatic Poesy*, in *Essays*, II. P.110

(١٨) Preface to *Troilus and Cressida*, 1679, in *Essays*, I. p.208

الحساسية والعلم الحديث

لم يكن الانسجام الرائع للصورة العالمية لكتاب الكلاسية الجديدة، والتطابق التام بين نظرياتهم الجمالية، والصيغ البلاغية المعرفية عالميا كما ظنوا، ولم تثبت آلية الحكم المطلق ملاءمتها لإنجلترا كما كان يتمناها ستيوارتس. وعلى الرغم من أنها استطاعت بمهارة فائقة أن تحول تأويل الصورة العالمية إلى نظرية سياسية،[١٩] فلم يكن مذهب الحكم المطلق منطلقا من قاعدة أصيلة فى إنجلترا. فى الوقت ذاته، فإن مؤسسة المجتمع الملكى بتطوراتها السريعة عرفت جيدا كيف توظف العلوم فى شئون اقتصادية آنية، نتج عنها إشاعة نظرية معرفية بررت تفوق العلم الحديث.

تقبل علم بيكون هندسة الصورة العالمية، لكن كانت له تحفظاته على الافتراض المسبق كطريقة للتفكير، وسرعان ما بدأت عمليات النقل الفلسفية بعد مؤسسة المجتمع الملكى، فى الترويج لمذهب فى الملاحظة العلمية افترض مبدأ الأسبقية (a priori) الذى اتبعه علماء الهندسة. حلت "التواريخ" محل "الأنظمة". عندما جاء سيدنام ليؤكد أن "التاريخ" المرضى للمريض يجب أن يتحرر، أو حتى عندما جمع لوك "سجلا لأحوال الطقس" لنشرها فى كتاب بويل **تاريخ الهواء العام** ***General History of the Air***،[٢٠] فرفضوا مبدأ المأخوذ من القديم أو مبدأ الافتراض المسبق بالنسبة لهم، كان التاريخ عبارة عن علاقة تقيم تسجيلا واضحا وكاملا لمجموعة معينة من الشروط التى فيها قد أجريت تجربة ما.[٢١] أعطى بويل التعريف الأكثر وضوحا لهذه الصيغة البلاغية المعرفية الجديدة. ففى واحد من أول مجلداته المعنونة بـ **صفقات فلسفية** ***Philosophical Transactions***[٢٢] ينشر "العناوين الرئيسية للتاريخ الطبيعى للدولة؛ "إنه نص ذو أهمية تتضح من خلاله الحقيقة التى تذهب إلى أن أفرايم تشامبرز قد أعاد طباعاتها فى موسوعته ***Cyclopeadia*** فيما بعد. كان هدف بويل تزويد المستكشفين الإنجليز بدليل يحمله الشخص معه للرجوع إليه فى الأمور المجهولة عنه،

---

(١٩) Apostolides, *Le Roi-machine*, ch. II on "l'Organisation de la culture".

(٢٠) Dewhurst, *John Locke*. P.300

(٢١) أدرج قاموس أكسفورد تعريفا علميا لمعنى لفظة "التاريخ" كما يلى: "سرد منظوم (دون الإشارة إلى الزمن) لمجموعة من الظواهر الطبيعية". ففى الحقيقة، تعد إيماءات الزمن ضرورية للعلماء التجريبيين.

(٢٢) *Philosophical Transactions*, no. 11, 1666. pp.2226

التى بمقدورها أن تسهم، كما كان يأمل، مع الزمن فى إعلاء بناء فلسفه مفيدة ومكانة يعتمد عليها، ولهذا الغرض حبذ ما أسماه "مقالات فى استقصاء الخواص". وقد شدد على أهمية "الخواص" فى إرشاداته للبحارة التى نشرت قبل ذلك بقليل فى كتابه صفقات فلسفية.[٢٣] ففى كلا النصين جاءت الخصائص المتفردة كى يتم تقديمها فى شكل جوهرى وضرورى لإقامة أهمية المبادىء المأخوذة من الماضى من أجل مأخذ يراعى الظروف ولا يتقيد بالمبادئ العامة.

وعندما جاء نيوتن ليلوم أتباع ديكارت لبنائهم علم الطبيعة على مبادىء ميتافيزيقية وما فعلوه من التضحية بالخبرة فى مقابل بنائيات مأخوذة من الماضى، رفض طريقتهم ورؤيتهم الميكانيكية للعلم. ففى الأسطر الأولى من **المبادئ *Principia*** شرح:

آمل أن نتمكن من اشتقاق ما تبقى من ظواهر الطبيعة بنفس النوع من التفكير والتدبير من مبادئ ميكانيكية، حيث إننى أصبت بالكثير من الشك فى كوننا قادرين على الاعتماد على قوى معينة يمكن من خلالها أن تتدافع جزئيات الأجسام بشكل متبادل تجاه الآخر وتتماسك فى أشكال منتظمة أو أن تبتعد وتتراجع كل منها بعيدا عن الأخرى.[٢٤]

عندما لاحظ بويل أن الساعة الكبيرة فى كاتدرائية ستراسبرج أبسط بكثير من ساق الكلب وضع نظرة شبيهة مناهضة للميكانيكية (الآلية).[٢٥] وجاءت الأنظمة التى تنتج الحركة المباشرة للقوى البسيطة لتبدو اختزالية إلى حد بعيد، ودخل علم الطبيعة التجريبى والجديد عالم الفلسفة عندما استدعى لوك أثر الجزيئات على أعضاء حواسنا لشرح أصل الأحاسيس. خلق ما أسماه فولتير "فيزيائية الروح"[٢٦]، وبين الارتباط الموجود بين علم النفس و"تأثير الجزيئات غير المحسوس على حواسنا".[٢٧]، كما قدم أيضا الحياة العقلية كعملية مكتسبة من خلالها يفهم العقل، الذى يرغب دوما أن يزود بالأفكار، بشكل تدريجى "تلك الأفكار السامية

(٢٣) "ملحق لاتجاهات البحارة المرتبطين برحلات بعيدة" (*Philosophical Transactions*, no. 2, 6 (Nov. 1665 p.101

(٢٤) *Principia*, opening sentence.

(٢٥) Hakins, *Science and the Enlightenment*. P.3

(٢٦) Voltaire, *Lettres Philosophiques*, Lettre XIII, Sur M. Locke.

(٢٧) *Essays*, II, viii, para. 13.

التى تربو فوق السحاب وتصل إلى ما فوق السماوات نفسها. ويمكن أن تتحقق فقط بـدرجات ومن خلال "التبديل الذى يحدث بمرور الوقت". وكان لوك دوما مدركا لما يدين به تجاه العلم الحديث الذى وصف كتابه بكونه تألف "بطريق تاريخية واضحة".(٢٨)

كان هذا مخالفة تامة لأتباع ديكارت الذين أكدوا الطبيعة التزامنية لأنظمتها. وكما أوضح جان واهل، كانت فلسفة ديكارت "فلسفة اللحظة".(٢٩) ففى أمثلة العلم الحديث بدت الأشياء مختلفة. فقد عانى العالم الذى تبع نيوتن من فقدان متواصل للطاقة مقابل الوساطة الإلهية، وقدم لوك الحياة العقلية كعملية يمكن من خلالها أن تتحول البيانات إلى "قطارات من الأفكار". وكان كتابه **مقال فى الفهم الإنسانى** تجسيدا لحداثة العصر.(٣٠) أصبح الشعور والإحساس والحس مصطلحات متبادلة فى مفردات النقاد. وتحدث أب دو بوس Abbe due Bos عن الحاسة السادسة "المتأثرة بالفنون"، وأعلن أنه "يمكن للإحساس أن يتمسك بما يستطيع التحليل العقلى أن يكتشفه.(٣١) وفى واحدة من الفقرات التى دوما ما تقتبس من كتاب **استقصاء حول الجمال والفضيلة** جاء هاتشنسون ليضفى على طبيعة الإنسان حسا جماليا جعلها تشعر بـ "المتع العظيمة بالأفكار التى تربو إلينا والتى نطلق عليها مثل تلك الأسماء مثل الجمال والتناغم".

وبدأ ألكسندر جيرارد كتابه **مقال فى الذوق** بإشارة واضحة إلى الأحاسيس الداخلية، وأطلق على بروك "أول الكتاب – حول علم الجمال باللغة الإنجليزية – الذين تبنوا وجهة نظر الشخص الإحساسى غير المتهاود"،(٣٢) وبدأ كاميس كتابه **العناصر** بفصل حول "مفاهيم وأفكار فى قطار"، وبحلول عام ١٧٩٠ رسخ أليسون لفلسفته المتعلقة بالذوق على القاعدة الآمنة المنطلقة من الأحاسيس. ويمكننا أن نجد مواقف مماثلة عند ديروت الذى أكد ضرورة أن يكون الناقد تلقائيا بشكل مطلق؛ حيث إن الانطباعات تعبر عن الطبيعة الحقيقية لأى عمل أدبى كما تنبع من العقل. وحيثما قل ذلك تلك الأهمية التى كانت ذات مرة ترتبط وتتوافق مع المبادئ، والتى بدت مرارا كشكل عتيق قديم للتذوق، متذكرة المأخوذ من الماضى النابع من

---

(٢٨) *Essays*, Introduction.

(٢٩) Wahl, *Le Role de l'Instant*.

(٣٠) See Maclean, *John Locke*, Introduction.

(٣١) Jean Baptiste Du Bos, *Reflexions critiques sur la poesie et sur la pienture* (2 vol., Paris, 1770), II. P.369

(٣٢) J. T. Boulton, introduction to Burke's *Enquiry* (1958). P.xxxvi

مذهب الكلاسية الحديثة. وقد أعطيت الانطباعات الذاتية نوعا من التفضيل على التماثل المشدد للأبحاث المتقفة جعل النقد الأدبى تلقائيا كما هو الحال بالنسبة لكتابة الخطاب.

وتتابعت بعد ذلك بعض العواقب الأخرى، كان بعضها ضروريا لتفصيل وإيضاح المعايير الجديدة. عندما نقرأ لوك:

وإنى لأسأل عما إذا كان الرجل الأعمى الذى استطاع أن يميز سنوات عمره من خلال حرارة الصيف، أو برد الشتاء، أو من خلال شم أى من زهور الربيع، أو تذوق إحدى ثمار الخريف، فإنه لم يكن لديه معيار افضل من ذلك لقياس الزمن مثلما كان للرومانيين قبل إصلاح تقويمهم الذى جاء على يد يوليوس قيصر.(٣٣)

ندرك على الفور علاقة جديدة بين الزمن والأحاسيس وأيضا أساليب الإحساس. لقد جعل علم النفس عند لوك المكان والزمان الممتد، والاستغراق يتعانقان بشكل متبادل ويفهم كلاهما الآخر.(٣٤) ويعتمدان على تلاحق الانطباعات الحسية، ويعنى هذا أن مبدأ "فن الشعر" القديم لم يعد صالحا منذ أصبح التصوير الأفضل فى أى كتاب لا يستطيع أن يتمخض عن إحساس بلاغى متفرد، بينما الصورة، بشكل خاص إذا ما وجهت لإحداث الأثر المتلقى الموجود عند واتو وفراجونارد وجينسبورو قد ولدت عددا لا محدود من المحفزات المباشرة. ناقش تلك المشكلة ديديروت متبعا نظرية "قطار الأفكار" ليعرف الصورة كـ "لحظة مميزة". بينما ذهب لسينج إلى أبعد من ذلك حين جعل التمييز بين الأدب والفنون المرئية محورا رئيسيا لكتابه ***Laokoon***. فجاء الفصل السادس عشر بما فيه من مناقشة براقة حول التضاد بين "العلامات المتتالية" و"العلامات المرتبة فى محاذاة" ليفتح الطريق لنظرية علم الجمال المبنية على نقاء الأكثر لا على التمييز بين الألوان الأدبية. حقيقة جاء ذلك الاكتشاف، الذى ألمح إليه بومجارتنى فى كتابه **علم الجمال** (١٧٥٠)، ليشرح حماسة جوته عندما قرأ كتاب ***Laokoon*** لأول مرة.

ولم تذهب التغيرات التى تخللت بدايات القرن الثامن عشر ووسطه دون معارضة، ولا يزال – على الرغم من ذلك – الكلاسيون الحداثيون يتشبثون برأيه ضد اتجاه الحساسية. فبسبب النزاع بين القدم والحداثة، كان للديكارتيين أنصارهم على كلا الجانبين. كما جاءت

(٣٣) Locke, *Essays*, II. xiv

(٣٤) Locke, *Essays*, II. xv

نظريات نيوتن بما بها من "قوى غامضة" بمثابة انتعاشة جديدة للأرسطاطيلية الخفية، بينما يمكن تعرض مبادىء الكلاسكية الحديثة لعقلنة مفاهيم ساقها الكلاسيكيون على التربية دون نظرية ثابتة. واعتقد هودار تدولاموت، أحد أصدقاء فولتير وراموا، أن تعاليم أرسطو وهوراس قد حولها المحدثون إلى قواعد عالمية؛ هؤلاء الذين استطاعوا استخدام النظرية العلمية للمشاعر تلك التى شكلها ديكارت.(٣٥) وجاء كتاب باتوا الفنون الجميلة محيلاً إلى نفس المبدأ كمحاولة لتطبيق معايير مماثلة على الفنون والآداب. وعلى الرغم من إعلانه إعجابه بالعلم النيوتنى، فقد جاء فولتير موافقا إياهم، وهذا ربما يفسر لماذا ظل مخلصا للتراجيديا ومتهكما على العاطفيين. وفى واحدة من السخريات الصغيرة فى التاريخ الأدبى، فقد جعل تمسكه بمعايير عقلانية منه محافظا فيما يتعلق بأمور التذوق. وبشكل صحيح جاء كاسيرا ملاحظا: "أن تطور الفلسفة التجريبية من لوك إلى بيركلى ومن بيركلى إلى هيوم يمثل سلسلة من محاولات رامية إلى تقليل الاختلاف بين الإحساس والانعكاس، وأخيرا كى تمحوهم بالكلية معا".(٣٦) لقد كان هذا هو الموقف الذى حاول كل من فولتير وجونسون، هذا الثنائى الغريب كما يبدوان، أن يعارضاها. فقد أيد التراجيدية الكلاسية الحديثة كلون أدبى. وقد علق جونسون على الأوسيان قائلا: "ياسيدى، ربما يكتب رجل تلك السخافات إلى الأبد، فقط إذا ما تخلى عن عقله فى فعل ذلك"،(٣٧) وهو ما جاء كصدى لملاحظات فولتير المهينة حول روح القوانين – حجرة رديئة الترتيب"– وأيضا حول حب روسو المزعوم لـ"غير اللائق، البهتان والكذب، والضخم الهائل".(٣٨)

احتذى العديد من النقاد والكتاب حذوا آخر. فرفض بعضهم مذهب الكلاسية الحديثة لكنهم تمسكوا بالموروث الكلاسيكى والوقائية Palladianism التى، كما زعموا، أنقذت البهرج. فى حين لم يقبل الآخرون هذا الحل الوسط، وطوروا الإمكانيات التى أضفتها عليهم نظرية المعرفة التجريبية غير المستندة إلى النظرية.

---

(٣٥) Houdart de La Motte, *Discours*. P.21

(٣٦) Cassirer, *Philosophy*. P.100

(٣٧) *Life*. P.1,207

(٣٨) Quoted by Naves, *Le Gout*. P.362,366

ومن بين هؤلاء الوقائيين كان بوب ومنتيسكيو ومنيلدنج. الذين حاولوا التوفيق بين العقلانية وتجانس وتناغم الآراء المعروضة. فالعقل بالنسبة لهم أصبح المعدل وكذا الموروث اليونانى-الرومانى الذى حفظ من إدخال جرعة حديثة من الشهوانية الكافرة على شخص الآلهة. كما كان الذوق، الأداة الرئيسية لعلم الجمال لديهم، قدرة غامضة هى التى تتوصل إليها البراعة الفنية من خلال قراءة الكلاسيكيات، وأيضا من خلال إعادة تشكيل المنظر الإنجليزى وكذا من خلال جعل الشكل المعبدى لمنازل مدينتهم يرمز إلى فضائل المذهب الإنسانى المدنى. فإلى حد ما، بين شافيتسبرى الطريق، منذ أن كان مدافعا فصيحا عن الموروث الكلاسيكى ولكن امتد أثره إلى الحركة الرومانتيكية بمفهومها عن الشاعر كخالق يعمد من خلال أعماله إلى التناغم بين قوى الطبيعة. كما جاءت مقالة بوب مقالة فى النقد بمثابة انتعاشة مماثلة لتلك الوقائية. فمن أول وهلة، تبدو كما لو كانت تبديلاً مباشرًا لكتاب بوالو فن الشعر وما به من استخدام للدويتو الملحمى، وتعريفه للفن كـ "طبيعة مرتبة بأسلوب معين" – اقتباس مباشر من تأملات رابيين – ومديحه المستمر للكلاسيكيات. وعلى الرغم من ذلك فلا يزال يبدو واضحا أن هدف بوب الحقيقى هو الابتعاد بعيدا عن شكلية المأخذ الهندسى، وكذا إبداء تذوق للمكان الذى خصص ذات مرة للقواعد.

ذهب مونتيسكيو إلى أبعد من ذلك من خلال إطلاقه على العقل "أكثر الحواس براعة" مؤكدا بذلك أن العقل أضاف إلى متعتنا بالطبيعة من خلال تنقيح مشاعرنا واستمراء جمال الآراء المعروضة. أثبتت الفصول غير المنتظمة فى روح القوانين مثل تلك التى عند توم جونز، أن أكثر الكتب حماسة وطموحا تحتاج إلى التأثير على الخيلاء المثقل لنظام معهود مسبقا. فإذا ما كان للمعرفة أن تدرك من خلال "الطريقة التاريخية"، قوانين البراعة، مثل هؤلاء الخاصين بالحكومة المدنية أو المنظر العام لحديقة إنجليزية، يمكن أن تساق من خلال تأمل خصوصيات الزمن والمكان. لقد ظن مونتسكيو أن التطابق والتماثل "لا يحتمل أو يطاق"،[٣٩] تماما مثلما استبعد بوب الهندسة من الحديقة الإنجليزية، بسبب أن التنوع والشذوذ

(٣٩) *Essai sur le Gout*, chapter "Des plaisirs de la variete".

يتواصلان مع الصيغ البلاغية المعرفية التى أضفت نوعا من التماسك على الصورة العالمية التى تتشكل لديهم. وعرف فيلدنج توم جونز كـ "تاريخ وليس نظامًا".[٤٠]

حاول هيوم توفير قاعدة فلسفية لهذا الحل الوسط فى مقالته فى معيار التذوق. لم يكن بالتأكيد غير معنى بجماليات المذهب الكلاسيكى الجديد،[٤١] لكن كان عليه أن يسلم بأن "الإحساس القوى توحد إلى إحساس رقيق"[٤٢] يمكن أن يلعب الدور الذى كان مخصصا ذات مرة للقواعد. حاول توفير قاعدة علمية لمعياره الجمالى من خلال الجمع بين علم الطبيعة لدى نيوتن وترابط الأفكار. فكتب " أنعمت الطبيعة بنوع من الجاذبية على بعض الانطباعات والأفكار، التى من خلالها تستطيع إحداها من خلال مظهرها أن تقدم بشكل طبيعى تلازمها".[٤٣] وقد ساعده ذلك على تقديم ذاكرة رجل مثقف كأساس المنبع الحقيقى للأحكام النقدية. إذا ما كان دور العقل قد اضمحل إلى النقطة التى لا تستطيع أن توجد فيها العلمانيات، وإذا ما كانت الكلمات، كما كان الحال مع علم لغويات لوك[٤٤] تعتبر مجرد علامات فإنه لا يمكن لأى من القيود أن تخصص لحرية الكتاب. لقد أصبح معيار التذوق نوعا من التدرج المنزلج. فقد أثبت حكم هيوم الشهير حول رواية ***Tristram Shandy***[٤٥] كم كان متماثلا (صار على طريقة واحدة دون اختلاف)، وأيضا كم كان جونسون فى فهمه للإنتاج المعاصر متفوقا. وعلى الرغم من ذلك، حتى ما إذا كان لديه من الفراسة ما يكفى ليتذوق محدثات ستيرن، فلقد كان يعلم أن نجاح الأوسيان لم يرتق إلى ذوقه. فقد تنبأ فى آخر خطاب له إلى جيبون بـ "انهيار الفلسفة وانحطاط الذوق".[٤٦]

---

(٤٠) *The History of Tom Jones, A Foundling*, ed. Martin C. Battestin and Fredson Bowers (Oxford, 1974). P.651

(٤١) نوقش تمسكه بمعايير الكلاسية الجديدة فى الفصل العاشر من هذا المجلد.

(٤٢) *Essays*, II. P.278

(٤٣) Hume, *Treatise*. P.289

(٤٤) Formigari, *L'Estetica*.

(٤٥) أفضل الكتب التى كتبها رجل إنجليزى خلال هذه الأعوام الثلاثين (حيث إن فرانكلين رجل أمريكى) كتاب *Tristram Shandy p.269*.

(٤٦) *Letters of David Hume*, II. P.310

على الرغم من ذلك كان هناك نقاد آخرون لم يشاركوه ذلــك التــشاؤم، فطـــوروا بعزيمة قوية كل المفاهيم المضمنة فى علم المعرفة عند لوك من خلال تبنى الحــل الوقـــائى الوسط، وأيضا من خلال تأكيد أهمية خصوصية الوقت والمساحة كمعايير جماليـــة. ســـاروا على الدرب الذى افتتحه اهتمام أديسون فى الملاحم الشهيرة بانجذاب، فانبروا إلـــى العمـــارة القوطية. قال ديفوا "إن مصير الأشياء يعطى وجها جديدا لها"،(٤٧) كما لو كان يتمنى إيجاد شـــعار لمجتمع القدماء المؤسس حديثا. وتفسر تلك المواقف العقلية لماذا لعب عنصر الـــزمن جانبـــا مهما فى نهضة الرواية والمراسلات القصصية وغيرها. كما تفسر أيضا لماذا طلب هـــارون هيل من ممثلى روايته ***Athlestan*** أن يلبسوا الفراء حيث "كان ذلـــك عـــادة فـــى أزمنـــة الساكسونيين". أصبحت الصور البلاغية المحلية والنزعة التاريخية ضمن متطلبات المخيلـــة الحقيقية، وقد شجعوا أيضا اتجاه الناس إلى أدب القرون الوسطى والرجوع إلـــى شكـــسبير، الذى كان تجاهله للألوان الأدبية وتعامله مع اللغة كأقرب ما يكون إلى الحياة الحقيقية عن تلك الآراء المأخوذة من الماضى لدى درايدن. ويتماثل ذلك فى مديح جـــراى للكتـــاب الإنجليـــز الأوائل مع موقفه من التاريخ الأدبى: "يمكننى الاعتقاد فى (ما قاله السيد درايدن) أن قياســـهم على الأقل بالمقاييس الجادة والمقاطع الشعرية الملحمية، كانت موحدة إذا ما كان النطق بهـــا سليما".(٤٨)

كان هدف كتاب توماس وارتون **تأملات فى الملكة الأسطورة** وكتابه **تاريخ الـــشعر الإنجليزى**، وكتاب هوارد **رسائل فى الفروسية والرومانسية** وكتاب بيرس **مخلفات الـــشعر القديم** ومقالة هيرد شكسبير وكتابه **حول التشابه بين الشعر الإنجليزى والألمانى فى العصور الوسطى**؛ هو تحسين المعايير الجديدة من خلال تاريخ مأخذها النقدى، وإذا كان للقارئ مـــن القدرة العقلية ما يجعله يتخيل خصوصيات الزمان والمكان التى توضحها النصوص القديمة، فإنـــه بـــذلك يسهم فى الاستكشافات التى أحدثتها الحداثة فى عصره. فقد طورت أيضا مقدرته على فهـــم ليس فقط الفترة الزمنية كوحدة كاملة، لكن تعاقب مثل هذه الفترات، كل بما لها من صـــورة عالمية. لقد أدى ذلك إلى محاولات هوراس وولبول فى التفرقة بين الحقب المختلفة فى تاريخ الأسلوب القوطى. وأيضا فقد أدت إلى كتابـــة بونيكلمـــان ***Geschichte der kunst des***

(٤٧) *A Tour through the Whole Island of Great Britain*, Introduction.

(٤٨) Quoted by Atkins. *Criticism*. P.202

Altertums ووصف تاريخ العلم فى كتابه ***Mappemondes***، وأيضا إلى انتصار الرواية التاريخية. شرع فى استخدام النزعة التاريخية كأداة للبحث والتحقيق لفترات زمنيــة ممتــدة. ويفترض علم الآثار القديمة وعلم الجيولوجيا وعلم معايش الإنسان فى الأزمان القديمة – عن طريق الاستدلال من المستحدثات – أهمية متنامية فى تطور الخيال العلمى معطيــا مفهــوم الدلالات الضمنية السامية التى لم يتنبأ بها بوالو فى كتابه **تأملات فى المنطق**. عرفت الساحة سواء فيما يتعلق بالزمان أو بالمكان، هذا النوع الجمالى الجديــد المــسمى بحداثــة عــصر الحساسية.

فتح أديسون الطريق، فكتب فى كتابه **المشاهد** واصفا لـــ "فساحة وضخامة الطبيعة": "إن أكثر الطرق نبلا ومديحا لاعتبار هذا الفضاء اللامحدود يتأتى فقط من خلال سير إسحاق نيوتن، الذى أطلق عليه مركز الحساسيات فى دماغ الإله". وبهذا ارتبط سمو الطبيعة بمبــدأ نيوتن وعلم نفس لوك، موظفا مناخ الحساسية المألوف لقارىء الإنجيل البروتــستانتى الــذى يعلم الشعر المترامى الأطراف الموجود بالمزامير، والذى يربط وجود الإله فى الخلــق مــع عظمة المناظر الطبيعية. وقد أثبت البحث الأخير أن العلم الحديث عادة ما يخلط بين مصادر الكتاب المقدس وعلم نشوء الكون النيوتنى.(٤٩) ربما يفسر ذلك لماذا استخدم دينيس أو ويليام سميث ترجمة بوالو للونجينوس من أجل عرض الخاصية الشعرية فى الكتــاب المقــدس(٥٠) بينما جاء روبرت لوث ليحبذ، مؤكدا على خصوصيات الزمان والمكان، أن الكتاب المقــدس يجب أن يقرأ كما "قرأه العبرانيون". كما كان الجمهور، الذى أكد النجاح المفاجىء لطومسون، على استعداد لمشاركة دينيس الاعتقاد فى أن "المحدثين سوف يتملكون من خلال جمعهم بين الشعر والدين امتيازات القدماء".(٥١)

جاء كتاب بروك استقصاء فلسفى فى منشأ أفكارنا عن السامى والجميــل ليحمــل أصداء كل تلك الموضوعات، فاحتوى على اقتباسات من سفر بوب، وبينما كان دوما يــربط الجميل بالمجتمع الإنسانى وكذا العمل الأدبى، كان دوما ما يجد أسباب الــسمو فــى "عظــم

(٤٩) Copenhaver, "Jewish theologies". PP.489-548

(٥٠) William Smith's translation of Longinus ran to seven editions, Atkins, *Criticism*. P.187

(٥١) Dennis, *Critical Works*, I. p.509

وضخامة خلق الكون".(٥٢) أوضحت أنواعه الجمالية أن رؤية نيوتن للمنظومة الكونية كانت مستقاة من علم نفس لوك، وبهذا يكون قد زود قراء طومسون وآكينسايد وكولينز وجراى بالمعايير التى تتواصل مع حداثة الأزمنة. وكما قال بروك، إذا "كان المعيار الحقيقى للفنون موجودًا بطاقة كل إنسان"، فلا يظل بذلك تعريف هيوم للذوق قادرا على البقاء. لا يحتاج الفرد إلى دربة جيدة فى الكلاسيكيات حتى يكون حساسا للمشاعر التى تتولد عند رؤية منظر طبيعى أو منظر ضوء القمر.

لكن لم تكن الطبيعة وحدها التى تأملها الإنسان عندما كان ينظر إلى منظر ما. أدت خصوصيات الزمان والمكان أيضا به إلى الاهتمام بألوان الدمار وآثار الماضى، وأيضا بمظاهر الحياة الكونية العارضة. لقد رأى طومسون الفصول كـ "إله متغاير" والتغيير الطقسى لإظهار حالى لـ "هذه القوة (الإله) التى تملأ وتعمد وترفع وأيضا تحرك الجميع".(٥٣) جمعت رثائية جراى العصر التاريخى (هنالك تلفف اللبلاب على البرج) مع حياة الحشرات سريعة الزوال (طور الخنفساء ورحلتها الدودية) وأيضا مع النوم الموغل فى القدم لـ "أسلاف القرية الوقحاء". حيث إن شعراء عصر الحساسية أمثال جراى وشنستون وطومسون كانوا على دراية بأن الزمن لا يتجزأ عن الاهتمام المتنامى الذى أوجدته حياة الطبيعة التى أسهمت ألوان الغموض بها فى انتشار الإقبال على السامى. الكتاب الثالث فى بصريات نيوتن ***Optics*** يحتوى على أوصاف للقوى المضطربة العاملة فى "كهوف" الأرض:

وهكذا فإن رؤيتنا للتنوع فى الحركة التى نجدها فى العالم آخذة فى التناقص، وهناك ضرورة للحفاظ عليها واستمداد العون منها من خلال مبادىء نشطة مثل سبب الجاذبية التى من خلالها تحافظ الكواكب والنجوم على حركتها فى مداراتها، كما تكتسب الأجسام حركة عظيمة عند السقوط، وأسباب الهرج والمرج التى بها يحفظ القلب والدم فى الحيوان حركة حرارية ومستديمة، إن الأجزاء الداخلية للأرض دافئة على الدوام، وفى بعض الأماكن تصل حرارتها إلى درجة عالية السخونة، الأجسام تحترق وتضىء، والجبال تأخذ النار، والكهوف

---

(٥٢) Bruke, *Enquiry*. P.69

(٥٣) *To the Memory of Sir Isaac Newton*, II. P.142-5

فى الأرض تنفجر، وتستمر الشمس فى حرارتها العنيفة التى تدفىء وتمد كل الأشياء بمصدر الضوء.[٥٤]

إذا ما كان سبب الهرج والمرج مهما تماما مثل "سبب الجاذبية" فى "المبادىء النشطة" للحركة، ومن هناك يستطيع الفرد أن يفهم لماذا لعبت الكيمياء دورا مهما فى تطور علم نيوتن[٥٥] ، ولماذا كان يهتم كل من الفسيولوجى والجيولوجى فى القرن الثامن عشر بالبحث فى طبيعة الهواء. كان نيوتن مثل شكسبير حيث امتطى عالم ميكانيكا القرن السابع عشر وكيمياء وبيولوچيا القرن الثامن عشر. إن السمو الطبيعى أقرب ما يكون إلى البصريات عنه فى المبادئ.

الكيمياء ونهوض الحركة الرومانسية

بظهور تورجوت ولافوازيه وماريوت وبافون فى فرنسا، وألبرشت فون هالار فى سويسرا، وسبالازاى فى إيطاليا، وكسبار فريدريك وولف ووينكلار ستال وجارتز وسبرينجال فى ألمانيا، وبريستلى وأراسموس وداروين وبلاك وهاتون وهوايتهارست فى إنجلترا افترضت الكيمياء والفسيولوچيا وكل العلوم التى تتكامل فيما كان يعرف بـ "العالم الحى" أهمية متزايدة للمناظرات العظيمة حول الأفكار. وكما أوضح يفون بيلافال،[٥٦] فهناك اضمحلال على الجانب الآخر فى علم الهندسة فكيف يمكن للفرد أن يستخدم أشكالا هندسية لتفسير نمو النباتات، أو أثر إشعاع الرعد، أو حتى انتشار الغازات؟

وقبل نشر استقصاء بروك ببضع سنين، أكد كتاب هارتلى ملاحظات أن التطور النسبى لعلم نفس لوك وعلم طبيعة نيوتن بإمكانه أن يقود إلى نظرية علمية لحياة تعتمد على الفسيولوجيا. ويستطرد، إذا ما جاء أثر الجزيئات على أعضاء الحواس ليثير ترددات على الجهاز العصبى، فقد أصبح من الممكن أن نعدد تلك الترددات من أجل أن نقرر كم تستطيع ذاكرتنا أن تعيد تنشيط الانطباعات التى أحدثتها هذه الترددات. وبهذا الجمع بين الرياضيات والأحياء أمل هارتلى أن يبين كيف احتل تداعى المعانى والعاطفة بشكل تدريجى مشاعرنا،

---

(٥٤) Isaac Newton, *Opticks*, ed. E. whittaker (New York, 1931), Book III. P.399

(٥٥) Metzger, *Newton, Stahl, Boerhaave*. PP.34-68

(٥٦) Belaval, "La Crise de la geometrisation".

وكيف قاد الرجال إلى الحب الخالص للرب. وجاءت العملية البيولوجية ليضفى عليها أهمية غائية.

ربما أمتعت نظرية العقل هذه ليسلى ستيفن،[٥٧] لكنها أشعلت حماسة كوليردج المبكرة، وفسرت أيضا لماذا لم تعد الطبيعة الإنسانية ترى كوحدة ثابتة ولكن كعضو حى ذى تركيب ووظائف تتغير بشكل دائم وفقا لعوامل بيئية. وفسرت أيضا لماذا انجذب علم النفس بشكل مستمر لعلم الأحياء، ولماذا تظهر الموحدية (مذهب فلسفى) ليبذنج، الذى وصفها كوحدة تتحرك من داخلها وفقا لحرفيتها، كنموذج فلسفى يتلاءم جيدا مع الحركة العلمية. وفى أعين الكتاب أمثال ديدرو وهيردر فقد توافقت الحركة فى العالم الخارجى على الحواس (التكون من الخارج) مع الطاقة التى يتملكها كل كائن حساس (التكون من الداخل). إضافة إلى أن الحساب التفاضلى أو التكاملى قد أعطى الفلسفة مسحة رياضية قوية لكل التحولات غير المحسوسة العاملة فى أى مكان فى العالم الحى. لقد جاء كتاب لايبنس **العدالة الإلهية** ***Theodicy*** من خلال جعل كل الموحدات جزءا من الصيغة البلاغية الغائبة، ليطبق بذلك الخيال التاريخى على التدرج الزمنى الطويل المطلوب فى دراسة الجيولوجيا والتاريخ الطبيعى. ويستطيع أنصار لايبنس من خلال التأكيد على الأصول البيولوجية للحركية الفيزيائية، وأيضا من خلال إطلاق الإنسان فى البحث عن التكميلية، أن يأتوا بالآداب والفنون والعلوم الطبيعية معا، وبهذا يجعلون من الفلسفة الطبيعية عاملا من عوامل شكل جديد من أشكال الحداثة.

يعد فيكو مثالا جيدا لهذه الحالة هنا، حتى إذا كان كتابه **العلم الحديث** لا يمثل دليلا قويا على اهتمامه الكبير بالعلم، فقد استخدم تجريب بيكون، وشوش على الأنظمة الآلية من خلال بث الحياة والاستمرارية والفردية فى تاريخ الإنسان. بيَّن نزعته التاريخية الجامعة مناشدا "العصور البربرية"، كما أنه بين الشعر كصوت حى للإنسان البدائى الذى لا تزال مخاوفه وسحره جزءا من شعورنا تجاه الطبيعة، ومحاولته إعادة اكتشاف الشخصية البدائية الموجودة بالملاحم، واستخدامه لعلم اللغة المقارن، وتعريفه للحضارات ككيانات ثقافية أنبأت عن أعمال لوك وبلاك ويل ووينكلمان وأيضا أعمال هيردر نفسه.

---

(٥٧) Stephen. *History*, II. P.58

لم يكن ديدرو أقل أهمية من التطور فى الفلسفة الطبيعية، وقد انصب اهتمامه على علم البيولوچيا. علم ديدرو بأعمال لايبتس وعرف أيضا أن التطور الذاتى للموجودات كشكل للنمو الداخلى قد جذب الانتباه إلى علم الأجنة. ففى الحقيقة كان كاسبر فريدريك وولف الذى قدمت نظريته فى التوالد المتوالى نمو الكائنات العضوية الحية كعملية نشوء موجودة مسبقا. بالنسبة لديدرو كانت الحياة قوة مشكلة حركت قوتها السائدة سلسلة الكائنات العظيمة.(٥٨) وجعلت طبيعتها الخاصة من نفسها غريبة عن الأنظمة الآلية فى القرن السابع عشر، وذلك حين أكد جاك روجر: "أنه إذا لم يكن هناك أى عملية طبيعية يمكن أن تعطى وجودا لتركيب فلن يكون هناك نشوء للجنين ".(٥٩) بدأ ديدرو سلسلة من الهجمات على النزعة الكلاسية الجديدة بكل أشكالها. ففى تحليله للرسومات، لم يكن لديه الصبر والتهاون مع الانتظامية والتماثلية. وفى الأدب، تجاهل وأغفل تقسيمات الأنواع الأدبية، مستخدما نفس الألفاظ التى استخدمها للكتابة عن الصور أو الكتب، كما أنه سرعان ما اكتشف أهمية ريتشاردسون، الذى أطرى فى أعماله على الوظيفة المحورية كعنصر الزمن، وكذا السلطة القوية التى يتمتع بها الشخص أو يكتسبها. وقد بلور يونج آراء مماثلة فى كتابه **تخمينات فى التأليف الأصيل**. كتب: "الأصيل ربما نستطيع أن نقول إنه الطبيعة النباتية، إنها تنهض تلقائيا من الجذر الحى للمبدع".(٦٠)

وحيث أعطى الاهتمام العام فى علوم العالم الطبيعى، نجد هيردر قادرا على استخدام مثل تلك المفاهيم بشكل كامل كإبداع نباتى ونمو مستمر من أجل تطوير المتضمنات الفلسفية لعلم البيولوچيا المعاصر. ومنذ البداية فى الستينيات من القرن الثامن عشر وبدايات السبعينيات، جاء كتابه ***Kritische Walder*** وكتابه ***Adhandlung uber den Ursprung der Sprache*** ليبينا أنه كان يحاول الجمع بين العلم والفلسفة. اكتشف هيردر فيكو من خلال قراءته لعمل لسيزاروتى عن الأوسيان(٦١)، كما أنه أيضا علم بأعمال هارتلى وأيضا بأعمال مواليه برستيلى.(٦٢) كان اهتمامه بالعالم الطبيعى عميقا، فقرأ أعمال دوبنتون وفيك دازاير وبلومنباش وكامبر، ومونروا، مشيرا إلى عمله **تركيب وفسيولوجيا الأسماك**. وعلى الرغم

(٥٨) Lovejoy, *Great Chain of Being*, ch. VIII.

(٥٩) Roger, "Living world", in Rousseau and Porter (eds.), The Ferment of Knowledge. P.271

(٦٠) Young, *Conjectures*. P.12

(٦١) Wellek, *History*, I. p.181

(٦٢) NIsbet, *Herder*. PP.305-18

من كونه أقل اهتماما بعلم الرياضيات والفيزياء فقد قرأ عن نظرية الاحتمالية وربما كان لذلك تأثيره على مفهومه عن التطورات التى ابتدرت آراء لامارك. لقد اعتبر أنه "بما أن الشجرة تبدأ من الجذر، فلابد للتطور فى الفنون والآداب أن يستمد من أصولها. وقد أجرى تطبيقا عمليا لنظرية التوالد المتوالى على النقد الأدبى عندما وصف تأثير هومر المستمر على حلفائه قائلا: "حيثما كان هناك توالد متوال، وإضافة تطور حى إلى الشكل انتظم أو قوة أو أطراف، فلابد وأن يكون هناك كائن عضوى حى، كما تبين الطبيعة بأكملها هذا، وهناك أيضا شكل للطبيعة والفن الذى تناغمت كل العناصر فى المساهمة فى تطوره".(٦٣) وإذا كانت تلك نظرية الإبداع الأدبى، فلم يعد الشاعر يرسم الطبيعة فى لباس مميز". يمكن أن يشتق إبداعه النباتى من طبيعة العناصر التى طورها هو فى صيغه عمل فردى حى. لقد أعطت الطبيعة القاعدة للفن وليس العكس. شاركه ذلك الرأى وطوره أيضا جوته، الذى كان نفسه باحثا بيولوجيا، والذى وصف رجل الإبداع كأداة الطبيعة. فقد أوجدت هذه النظرية نظرية جديدة للأنواع الأدبية ومعيارا جماليا جديدا، وقد ناقشها وأذاعها كبار النقاد بالمدرسة الألمانية وهيردر وجوته وشليجل وكانط وشيلينج. وكما قال رينيه ويليك، فحتى إذا ما كان "كل واحد من هؤلاء الفلاسفة قد ذهب بعيدا عن هذا إلى بيئة فكرية مغايرة ومر خلال تطور مختلف"(٦٤) فإن هناك قدرًا كبيرًا من فلسفة الرموز، كما أصبحت المفاهيم الرئيسية فى النظرية الجمالية هى الإبداع، وأصل المنشأ، والنمو، والكلية العضوية، وقوة الحياة، والفلسفة الطبيعية، والتعبير والإحساس وكذا الخيال. لقد ظهر المفهوم الجديد وجعل الحياة الفكرية الألمانية ضرورية لحركة الأفكار فى أوربا.

وبينما جاء رافضا للتراجيديا الفرنسية، جاءت الحركة الرومانسية لتتشكل عندما انتقد جيرستنبرج لتوماس وارتون، حين كان يخشى إعادة النظر والحكم على أعمال سبنسر. إذا ما كان الشاعر "صانعا"، وكما قال كانت فى كتابه نقد الحكم، فإن أعماله التى دارت حول قواعده الذاتية الفردية. كان المبدع صوت الطبيعة وكانت أساليب تعبيره مفهومه بالفطرة. كانت وظيفة الناقد وصف الأنواع الأدبية بنفس الطريقة التى يتبعها عالم النباتات فى وصف

---

(٦٣) Herder, *Samtliche Werke*, XVIII, p. 438. Quoted by Wellek, *History*, I. pp.305-18

(٦٤) Wellek, *History*, I. p.189

الأجناس، واستندت مثل تلك الأنواع على الطبيعة الروحية – العضوية للفن. تبنى هامان، مثله مثل فيكو، منظورا سطحيا تاريخيا. فاعتقد أن "الملحمة والرسالة القصصية البداية".

خضعت تلك الأنواع الأدبية المختلفة لتغيرات تركيبية عميقة على مدار القرن، فشهدت القصة النثرية اختلاف الرواية التاريخية وتطور بداية تكوين الشخصية. وهى تعد شكلا جمع بين عنصر الزمن فى رواية الطريق الإنجليزية وعلم نفس "نمو العقل". استقبلت الملحمة بثا قويا للبدائية، وقدمت الأوسيان والكتاب المقدس و***Minnesang***، والشعر الشعبى الإسكندنافى والصقلى كنماذج من خلال جوته وهيردر اللذين وجدا بها شعرا خالصا يعود بها إلى أصولها. بينما شهدت الدراما صراعا مريرا بين ما تبقى من الرصيد الدرامى والمسرحيات الرومانسية المستوحاة من شكسبير، وبروميسيوس الذى أطرى عليه بالمديح هيردر لما أبداه من اعتقاد فى الوحدات كـ "قيود لخيالاتنا". لكنها كانت فى الشعر ذلك النوع الغنائى الذى أوجدت حداثة الرومانتيكيين أفضل تعبيراته. إن صوت الإنسان هنا قد عبر عن حيوية الأفكار ونقلها المادى من خلال الأصوات. ومن ثم كان الدور الذى لعبته الموسيقى فى رومانتيكية ألمانيا، حيث إن الأصوات فقط بإمكانها أن تعبر عن غزو الزمان والمكان بالقوة. ظن ويلهم هينس أن صوت المغنى يتمتع بكل "القوى الغازية" بسبب أنها تصدر "موجات ترددية" "تجتاز جسد" المستمع.(٦٥) وبنفس الطريقة، اعتقد هيردر أنه من خلال الأصوات فى القصائد الغنائية "تظهر روحها وحركتها وحيويتها".(٦٦) وبهذه الطريقة فى استحسان الجمال فى النص، يستطيع الفرد أن يشعر بالأثر الذى تتركه مثل تلك المفاهيم مثلما للسائل والإثير والغاز والكهرباء والكالورى على الخيال العلمى.

لكن بينما كان التعبير عن الفردية يؤخذ إلى التشدد فى الشعر الغنائى فقد تم التأكيد أيضا بشكل قوى على الجانب الجماعى للإبداع. وبنفس الطريقة التى أسهم بها كل من نيكول أو أرنولد أو حتى علماء اللغة التابعون لمدرسة لوك فى تكوين المفاهيم النقدية، جاء تورجت، وروسو، وكونديلك، وهيردر، وويلهيم فون هامبولدت ليطوروا آراء لايبنس حول أهمية الأشكال الشائعة والبدائية للغة،(٦٧) فرأى هيردر أن العملية الجماعية لبث اللغة أوجدت

Rita Terras. *Wilhelm Heinses Asthetik* (Munich, 1972). Pp.65-9.110-18 (٦٥)

Samtliche Werke. XXVII. P.5 (٦٦)

Leibniz quoted by Aarsleff. *Papers*. P.393 (٦٧)

شخصية منفردة لأدب شعب ما. وما عناه وينكلمان فيما يخص الفنون المرئية للقدماء، عمله هو فيما يخص أدب عصره. ولكى نقر بأن "المبدع فى اللغة أيضا مبدع فى الأدب القومى" يجب علينا أن نجعل من الكتاب مخصصا فى داخل عالم من الإبداع الجماعى. إن هذا المفهوم عن اللغة كمشروع للتغيير الفردى فى إطار عملية إبداع جماعى طورها مؤخرا ويلهيم فون هامبولدت فى كتابه ***Uber die Verschiedenbeit des Menschluchen Sprachbaues*** عام ١٧٩٢ وكذلك أيضا كوليرج.[٦٨]

أصبحت التغيرات التى طرأت على اللغة عبر فترات زمنية طويلة مشكلة رئيسية خلال الستينيات من القرن الثامن عشر.

رأى روسو، مثله مثل كوندياك وتوجورت، فى اللغة ليس فقط التعبير عن مشاعر وأفكار الإنسان ولكن أيضا الوسيلة التى من خلالها تنتقل طبيعته بشكل متواصل. وقد صاغ تورجوت، من أجل إعطاء صيغة واضحة لما يبدو كأنه مفهوم جديد تماما، مصطلح "التكميلية" وهى لفظة مماثلة لـ "الانبساطية" التى صاغها أيضا لوصف طبيعة الغازات فى الموسوعة. لقد عمل تورجت العالم باللغة يدا بيد مع تورجت العالم بالعلوم منذ أن أسهم هو أيضا بمقالات حول "علم الاشتقاق" و"المغناطيسية" و"الأثير" و"الكهرباء المائية".

ولما يتمتع به من الطبيعة الترددية لصوت البشرى وإلمامه بالعلاقة بين علم النفس والفسيولوجيا، يستطيع الخيال العلمى أن يمثل اللغة كسائل بسط العقل من خلال اكتشاف الكلمات الجديدة التى بثتها الأجيال المتلاحقة. فلقد أصبحت انبساطة نفسية الإنسان هى أداة التكميلية. وسرعان ما صيغت هذه الكلمة كمفهوم فلسفى يحصر مجموعة من الصيغ البلاغية المعرفية الجديدة. وأشاعها روسو فى كتابه حوارات حول منشأ عدم المساواة وتبناها واتبعها أيضا كل من برايس، وبرستلى، وكوندوريكث، وجودوين، ومدام دى ستال. لكن كانت رأى ذات مرة أن روسو، من خلال استخدامه تكميلية الإنسان كأداة لتحويل الذات، قد أوجد بذلك "اكتشافا عظيما لم يكن معروفا من قبل عند القدماء".[٦٩] فرأى روسو أن الإنسان بمقدوره أن

---

(٦٨) للمزيد عن هامبولدت وكوليردج انظر الفصل الأخير من كتاب تشومسكى *Cartesian Linguistics*.

(٦٩) Cassirer. *Rousseau, Kant and Goethe*. P.21

يخلق لغة فقط من خلال حياته فى المجتمع، كما رأى أيضا أن الحياة الاجتماعية قد شكلت طبيعته وشرحت تاريخه. "موغلا فى قلب البادية" لقد استطاع أن "يعرى طبيعة الإنسان" كما شرحها فى كتابه اعترافات. فقد بيّن العالم الطبيعى له ماهية طبيعة الإنسان الحقيقية، التى استخدمها وجوده الحالى. بإمكان الشعراء أن يكتسبوا معرفة فطرية عن الطبيعة الحقيقية للإنسان بسبب أن الأحاسيس والتلميحات التى أثارتها الصورة الشعرية ساعدتهم على إنشاء ارتباطات حافلة بين العالم الطبيعى ومشاعرهم الخاصة. إن مثل تلك الآراء، التى قد حدثت كنتيجة لدراسة أصل ومنشأ اللغة وكذا من خلال تطبيق الخيال التاريخى على التدرج الزمنى الطويل، قد أدت إلى النهضة المعمارية اليونانية الحديثة فى الفنون المرئية.(٧٠) لقد أحدثت طنينا عميقا للانتعاشة القوطية وإعادة استكشاف الأشكال الأدبية والفنية الشائعة التى كانت ترى بوصفها الأكثر حقيقة من الطبيعة الداخلية للإنسان بسبب أنهم كانوا قريبين إلى أصل ومنشأ الأدب.

وهكذا فإن الصبغة الفطرية والنغمة التكرارية غير الفنية فى الشعر الغنائى عرضت كمنبع رئيسى لأكثر الأشعار عمقا، وقد أدى هذا إلى اتهام علنى لمجموعة الألفاظ الشعرية. أرسى وردزورث هذه النقطة حتى قبل أن يشرع فى كتابة افتتاحية ***The Prelude*** الذى لا يزال عنوانه الفرعى مذكورا "نمو عقل الشاعر". لقد كتب فى مقدمته للملاحم الغنائية : إن لغة مثل هذا اللون من الشعر كما أحبذه، كلما أمكن، هى اللغة التى يتحدث بها حقيقة الرجال.(٧١) بمعنى آخر، لا يعتقد الشاعر الرومانسى، كما فعل جيبون والمتمسكون بالقيم الأثرية، بأن "لغة الفيلسوف لسوف تتردد دون أثر على أذن القروى الخشن".(٧٢) علم أن ذلك القروى الخشن له نصيبه فى اللغة العامة للرجال، وأيضا أن "الأشياء الموجودة فى أفكار الشاعر موجودة فى كل الأمكنة". علم أيضا أن الشاعر مستأمن على رسالة "إلهية" بسبب من أن أعماله، التى تحمل فى طياتها الشخصية الفردية لصوته الخارجى، سوف تنمو مع اللغة

(٧٠) *Oeuvres complete*, III. P.384

(٧١) Wordsworth and Coleridge, *Lyrical Ballads*. P.29

(٧٢) Gibbon, Decline of the Fall, V. p.342

وتعيش بداخلها. "يربط الشاعر الإمبراطورية الفسيحة للمجتمع الإنسانى بالمشاعر والمعرفة، كما تنتشر فوق كل الأرض وعبر كل الأزمنة.(٧٣)

ومعرفة رسالة الشاعر بهذه الألفاظ تبدو غريبة بعض الشيء، إن لم تكن سخيفة، بالنسبة لبوالو، وبوب، وحتى جراى، لكن هناك عديدًا من التغيرات التى تخللت عصر العقلانية وعصر التكميلية، وهذه التغيرات تفسر لماذا تمسك الشاعر الرومانسى بآراء تختلف عن تلك التى كان يعتقد فيها الأسلاف والسابقون. إن العلاقة بين النقد الأدبى والحركة العلمية تضفى بعض الضوء على الشخصية المنطقية لهذا التطور. وتفسر أيضا لماذا يجد البحث الذى يقوم به العلماء أصداء لدى القوى التخيلية لهؤلاء الذين يعمدون إلى تأمل العالم من خلال طرق أخرى.

(٧٣) *Lyrical Ballads*. P.35

ثبت الأسماء

الإسكندر الأكبر	Alexander the Great
آن، ملكة إنجلترا	Ann, Queen of England
أبت، توماس	Abbt, Thomas
أبلار، بيتر	Abelard ,Peter
أبوستوليدس، جان ماری	Apostolides, Jean-Marie
أبولونيوس الروديسى	Apollonius of Rhodes
أتربيرى، فرانسيس	Atterbury, Francis
أتينان، جابرييل تـشارلز، آبى دو	Attaignant, Gabriel Charles Abbé de l'
أديسون، جوزيف	Addison ,Joseph
أراتوس أوف سولى	(see eds. Bandini, Buhle) Aratus of Soli
أربكل، جيمس	Arbuckle, James
أربوثنوت، جون	Arbuthnot, John
أرتينو، بيترو	Aretino, Petro
أرجنز، جون بابتيست دوبوييه	Argens, Jean-Babtiste de Boyer , Marquis d'
أرسطو	Aristotle
أركيلوس	Archelaus
أرنول، أنطوان و نيكول، بيير ,	Antoine ;and Nicole, Pierre Arnauld
أريازا، خوان بوتستا	Bautista Arriaza, Juan
أريستاركوس أوف ساموثراس	Aristarchus of Samothrace
أريستوبولس	Aristobulus (see Valckenaer)
أريستوفان	André see Dacier Aristophanes

أريستوفان البيزنطى	Aritophanes of Byzantium
أريوستو ، لودوفيكو	Ariosto, Ludovico
أسل، توماس	Astle, Thomas
أشرى، جان لوك دى	Achery, Jean Luc d '
أغسطس، القيصر	Augustus Caesar
أفلاطون	Plato/Platonism
أكينسايد، مارك	Akenside, Mark
ألبرتى، جوانيز	Alberti, Joannes
ألجاروتى، فرانسيسكو	Algarotti, Francesco
ألدريتش، هنرى دين	Aldrich, Henry,Dean
ألفريك	Aelfric
ألمبير، جان لو رون دو	Alembert, Jean le Rond d'
أليسون، أرتشيبولد	Alison, Archibald
أمونيوس (انظر فالكينار)	) see Valckenaer (Ammonius
أميوت، جاك	Amyot ,Jacques
أناكريو	Dacier (see André Anacreon)
أندروز، لانسلوت	Andrewes, Lancelot
أنطون أولريتش، هيرتزوج	Anton Ulrich, Herzog
أنطونينوس، مارك أوريليوس	Aurelius Antoninus, Marcus
أوبيناك، فرانسوا هدلين، آبى دو	Aubignac, François Hédelin, Abbé d'
أوتمان، فرانسوا	Hotman, François
أوتواى، توماس	Otway, Thomas
أوجستين، القديس	Augustine, Saint, of Hippo

Ogilvie, John	أوجليفى، جون
Houdart de La Motte, Antoine	أودارت دى لا موت، أنطوان
Houdetot, Madame d'	أودت، مدام دو
Oddy, Sforza	أودى، سفورزا
Oedipus	أوديب
Ortiega y Gasset, Jose	أورتيجا و جازيت، خوسيه
Orsi, Giovanni Giuseppe, Marchese	أورسى، جيوفانى جيسيبى، ماركيز
Orwell, George	أورويل، جورج
Oeser, Adam Friedrich	أوزير، آدم فريدريش
Ozell, John	أوزيل، جون
Jane Austen	أوستن، جين
See Macpherson, James (Ossien)	أوشيان (انظر مكفرسون، جيمس)
Ovid	أوفيد
Oldham, John	أولدهام، جون
Omeis, Magnues Daniel	أوميس، ماجنوس دانيال
Avison, Charles	أفيسون، تشارلز
Etherege, Sir George	إثريدج، سير جورج
Egg	إج
Edgeworth, Maria	إدجوورث، ماريا
Edwards, Thomas	إدواردز، توماس
Edwards, John	إدواردز، جون
Ernesti, Johann August	إرنستى، يوهان أوجست
Ernesti Johann Christian Gottlieb	إرنستى، يوهان كريستيان جوتليب

Aesop	إسوب
Echlin, Elizabeth, Lady	إشلين، إليزابث، الليدى
Elstob, Elizabeth	إلستوب، إليزابث
Elstob, William	إلستوب، ولیام
Elibank, Patric Murray, Lord	إليبانك، باتريك موراى، لورد
Ellis, George	إليس، جورج
Eliot, Thomas Stearns	إليوت، توماس ستيرن
Eliot, George	إليوت، جورج (الاسم المستعار لمارى آن إيفانز)
Alves, Richard	إلفيس، رتشارد
Emmery, Willem Baron de Perponcher	إمرى، ولييم، بارون بيربونشر
Inchbald, Elizabeth	إنتشبولد، إليزابث
Engel, Johann Jakob	إنجل، يوهان جاكوب
Engelen, Cornelis van	إنجلين، كورنيليس، فان
Enfield, William	إنفيلد، ولیام
d' Epinay, Louise Tardieu	إيبان، لوى تاردو دو
Epictetus	إيبيكتيتوس
Epicurus	إيبيكورس
Egmont, John Perceval, second Earl of	إيجمونت، جون بيرسفال، الإيرل الثانى
Eden, Anne	إيدن، آن
Isocrates	إيزوكراتس
Eichhorn, Johann Gottfried	إيشهورن، يوهان جوتفريد
Evans, Evan	إيفانز، إيفان

Ballard, George	بالارد، جورج
Palaephatus	باليفاتوس
Joanna Baillie	باليى، جوانا
Baillie, John	باليى، جون
Bunyan, John	بانيان، جون
Pound, Ezra	باوند، عزرا
Piles, Roger de	بايلز، روجيه دى
Pepys, Samuel	بييز، صمويل
(Francesco Petrarca) Petrarch	بترارك (فرانشيسكو بتراركا)
Bradshaigh, Dorothy, Bellingham ,Lady	برادشى، دورثى بيلنجهام، الليدى
Brown, Charles Brockden	براون، تشارلز بروكدن
Brown, John A.	براون، جون أ.
Thomas Browne, Sir	براون، سير توماس
Brown, Lancelot	براون، لانسلوت
Brown, William Laurence	براون، وليام لورانس
Breitilger, Joann Jacob	برايتنر، جوان جاكوب
Price, Uvedale	برايس، أوفديل
Price, Richard	برايس، رتشارد
Bryant, Jacob	براينت، جاكوب
Brecht, Bertolt	برخت، برتولت
Percy, Bishop Thomas	برسى، بيشوب توماس
Berelger, Richard	برلجر، رتشارد
Bernard, Joannes Stephanus	برنار، جوان ستيفانو

برنت، توماس	Thomas Burnet,
برنت، جلبرت	Burnet, Gilbert
برنز، روبرت	Burns ,Robert
برنك، رتشارد فرانز فيليب	Brunck, Richard Franz Philipp
برنى تشارلز ب.	Burney, Charles B.
برنى، فرانسيس (فانى)	Frances (Fanny) Burney
بروتى، نيكولو	Perotti, Niccolò
بروس، شارل دى	Brosses, Charles de
بروست، مارسيل	Proust, Marcel
بروك، فرانسيس	Brooke, Frances
برول، شارل	Perrault, Charles
برول، كلود	Perrault, claude
بروميثيوس	prometheus
برونتى، إيميلى	Emily Brontë
برونتى، تشارلوت	Brontë, Charlotte
بريتون، ريستيف دو لا	Bretonn, Restif de la
بريدجن، مارثا	Bridgn ,Martha
بريستلى، جوزيف	Priestley, Joseph
بريڤوست، أنطوانيت فرانسوا	Prévost, Antoine François, Abbé
برين، وليام	Prynne, William
بريور، ماثيو (انظر دنيس)	Prior, Matthew (see Dennis(
بطليموس	Ptolemy
بفى، كلود	Buffier, Claude

Beccaria, Cesare	بكاريا، سيزار
Buckingham, second Duke of	بكنجهام، الدوق الثانى
Baculard d'Arnaud, François-Marie	بكولار دارنو، فرانسوا مارى
Platner, Ernst	بلاتنر، إرنست
Blackmore, Sir Richard	بلاكمور، سير رتشارد
Blackwell, Thomas	بلاكول، توماس
Blackwall, Anthony	بلاكوول، أنطونى
Blanckenburg, Christian Friedrich	بلانكنبرج، كرزيستيان فريدريش
Balzac, Guez de	بلزاك، جى دو
Bellori, Giovanni Pietro	بللورى، جيوفانى بيترو
Plumb, J.H.	بلمب، ج. هـ.
Plutarch	بلوتارك
Plautus(see André Dacier(	بلوتوس (انظر أندريه داسييه)
Plotinus	بلوتينوس
Blumenbach, Johann Friedrich	بلومنباخ، يوهان فريدريش
Blair, Robert	بلير، روبرت
Blair, Hugh	بلير، هيو
Blake, William	بليك، وليام
Pliny	بلينى
Behn, Aphra	بن، آفرا
Bentley ,Richard	بنتلى، رتشارد
Bentham, Jeremy	بنثام، جيرمى
Bengel, Johann Albanus	بنجل، خوان ألبانوس

Benda, Julien	بندا، جوليان
Pindar/Pindaric	بندار، بنداری
Angelo Maria Bandini	بندینی، أنجيلو ماريا
Pinkerton, John	بنكرتون، جون
Boivin, Jean	بوافين، جان
Boileau-Despréaux, Nicolas	بوالو- ديسبرو، نيكولا
Pope, Alexander	بوب، ألكسندر
Popper, Karl	بوبر، كارل
Pütter, Johann Stephan	بوتر، يوهان ستفان
Bougainville, Louis Antoine, Comte de	بوجينفيل، لوى أنطوان، كونت دى
Büchner ,Georg	بوخنر، جورج
Baudelaire, Charles	بودلير، شارل
Bodmer, Johann Jacob	بودمر، جوان جاكوب
Porta(Franciscus Portuss)	بورتا (فرانشيسكوس بورتوس)
Bürger, Gottfried August	بورجر، جوتفريد أوجست
Porson, Richard	بورسون، رتشارد
Purcell, Henry	بورسيل، هنرى
Burckhardt, Jacob	بوركارت، جاكوب
Burmann, Pieter	بورمان، بيتر
Porée, Charles	بوريه، تشارلز
Boswell, James	بوزويل، جيمس
Beauzée, Nicolas	بوزييه، نيكولا

Bos, Lambertus van den	بوس، لامبيرتو فان دن
Bossu, René Le	بوسو، رينيه لو
Bossuet, Jacques Bénigne	بوسويه، جاك بينيه
Pussin, Nilcolas	بوسين، نيكولاس
Pufendorf, Samuel	بوفندروف، صمويل
Buffon, Georges Louis Le Clerc, Conte de	بوفو، جورج لوى لوكليرك، كونت
Boccaccio, Giovanni	بوكاشيو، جيوفانى
Paul, St	بول، القديس
Poole, Matthew	بول، ماثيو
Pollux, Julius	بولوكس، جوليوس
Bulwer, John	بولوير، جون
Buhle, Johann Gottlieb	بولى، يوهان جوتليب
Polybius	بوليبيوس
Politian (Angelo Ambrogini)	بوليشيان (أنجيلو أمبروجينى)
Bolingbroke, Henry St. John .Lord	بولينجبروك، هنرى سانت جون (لورد)
Alexander Gottlieb Baumgarten	بومارتين، ألكسندر جوتليب
Caron de Beaumarchais, Pierre Augustin	بومارشيه، بيير أوجستين كارون دى
Pompadour, Jeanne Antoinette Poisson, Marquise de	بومبادور، جين أنطوانيت بواسون (ماركيزة)
Beaumont, Francis	بومون، فرانسيس
Pons, François, Abbé de	بون، فرانسوا، آبى دى

بوور، دومينيك	Bouhcurs, Dominique
بويار، آبل	Boyer, Abel
بويك، أوجست	Boeckh, August
بويل، تشارلز، إيرل أوريرى الرابع	Boyle, Richard, fourth Earl of Orrey
بويل، روبرت	Boyle , Robert
بويل، روجر، إيرل أوريرى الأول	Boyle, Roger, first Earl of Orrey
بويمى، جاكوب	Boehme, Jacob
بيت، وليام	Pitt, William
بيترهام، جون	Petherham, John
بيتهوفن، لودفيج فان	Beethoven, Ludwig van
بيج، روبرت	Bage, Robert
بيج، صمويل	Pegge ,Samuel
بيرج، خوان	Bergk, Johann
بيرس، زكارى	Pearce, Zachary
بيرسون، جوان	Pierson, Joannes
بيرسون، جون	Pearson, John
بيرسيفال، توماس	Percival, Thomas
بيرسيوس	Persius
بيرك، إدموند	Burke, Edmund
بيركلى، جورج	Berkeley, George
بيركن، سيجموند فون	Birken, Sigmund von
بيرلنجتون، رتشارد بويل، الإيرل الثالث	Burlington, Richard Boyle, third Earl

Pisistratus	بيسيستراوس
Bysshe, Edward	بيش، إدوارد
Bacon, Francis	بيكون، فرانسيس
Bayle, Pierre	بيل، بيير
Piozzi, Hester Lynch Thrale	بيوتزى، هيستر لينتش ثريل
Tasso, Torquato	تاسو، توركواتو
Tassoni, Alessandro	تاسونى، إليساندرو
Tacitus	تاسيتوس
Townshead, Charles	تاونزهيد، تشارلز
Tyrwhitt, Thomas	تايرويت، توماس
Taylor, Bishop Jeremy	تايلور، بيشوب جيريمى
Taylor, William	تايلور، وليام
Trapp, Joseph	تراب، جوزيف
Tartaglia, Niccolló	ترتجليا، نيكولو
Trussler, Rev. John (see Blake, William(	ترسلر، جون (القس) (انظر بليك، وليام)
Tracy, Antoine Louis Claude Destutt de	ترسى، أنطوان لوى كلود ديستوت دى
Trumbull, George	ترمبول، جورج
Troeltsch, Karl Friedrich	ترولتش، كارل فريدريش
Zöllner, Johann Friedrich	تزولنر، يوهان فريدريش
Chapelain, Jean	تشابليه، جان
Chatterton, Thomas	تشاترتون، توماس

Charles I	تشارلز الأول
Charles II	تشارلز الثانى
Chambers, Ephraim	تشامبرز، إفرايم
Chantelon ,C .	تشانتلون، سى
Chandler, Richard	تشاندلر، رتشارد
Channing, Edward Tyrell	تشاننج، إدوارد تايرل
Churchill, Charles	تشرشل، تشارلز
Chestrfield, Philip Dormer	تشسترفيلد، فيليب دورمر
Chaucer, Geoffrey	تشوسر، جيفرى
Chaussée, Pierre Claude Nivell de la	تشوسيه، بيير كلود نيفل دو لا
Chirol, j. Louis	تشيرول، ج. لويس
Chillingworth, William	تشيلينجورث، وليام
Cheyne, George	تشين، جورج
Tucker ,Abraham	تكر، أبراهام
Temple, Sir William	تمبل، سير وليام
Tencin, Claudine Alexandrine Guérin	تسين، كلودين ألكساندرين جورين
de toup, Jonathan	دى توب، جوناثان
Torricelli, Evangelista	تورتشيللى، إيفانجليستا
Tooke ,John Horne	توك، جون هورن
Toland, John	تولاند، جون
(Tully) see Cicro, Marcus Tullius	تولى (انظر شيشرون ماركوس توليوس)
Tollius, Jakob	توليوس، جاكوب

Thomas, James	توماس، جيمس
Thomas, Christian (Thomasius)	توماس، كريستيان (ثوماسيوس)
Thomas, Magister (see Bernard J .S).	توماس، ماجستر انظر برنار ج. س.
Tonson, Jacob	تونسون، جاكوب
Twining, Thomas	توينينج، توماس
Tate, Nahum	تيت، ناحوم
Tetens, Johan Nicolaus	تيتنس، يوهان نيكولوس
Terrasson, Jean Abbé	تيراسون، جان، آبى
Turgot, Anne Robert Jacques, Baron	تيرجوت، آن روبرت جاك، بارون
Turner, Joseph Mallord William	تيرنر، جوزيف مالورد وليام
Turner, Sharon	تيرنر، شارون
Tertullian	تيريتوليان
Terence (Publius Terentius Afer)	تيرينس (بابليوس ترينتيوس آفر)
Tieck, Ludwig	تيك، لودفيج
Tickell, Richard	تيكل، رتشارد
John Tillotson	تيليستون، جون
Tillemont, Louis Sebastien le Nain	تيليمون، لوى –سبستيان لونيه
Timaeus	تيماوس
Timpanaro, Sebastiano	تيمبانارو، سبستيانو
Tinkler, John F.	تينكلر، جون ف.
Tuke, Samuel	تيوك، صمويل
Thynne, William	ثاين، وليام

Thrale ,Hester Lynch	ثريل، هيستر ليتش
Thucydides	ثوسايديدس
Thwaites, Edward	ثويتس، إدوارد
Themistocles	ثيمستوكليز
Theobald, Lewis	ثيوبولد، لويس
Theocritus	ثيوكريتوس
Jago, Richard	جاجو، رتشارد
Gärtner, Carl Friedrich	جارتنر، كارل فريدريش
Garve, Christian	جارف، كريستيان
Garrick, David	جاريك، ديفيد
Gassendi, Pierre	جاسيندى، بيير
Javary, August	جافارى، أوجست
Jacob, Giles	جاكوب، جيلز
Jacobs, Friedrich Christian Wilhelm	جاكوبس، فريدريش كريستيان فيلهلم
Jacobi, Friedrich Heinrich	جاكوبى، فريدريش هنريش
Jaucourt, Louis Chevalier de	جاكور، لوى شيفالييه دى
Jaquin, Armand-Pierre, Abbé	جاكين، أرمان بيير، آبى
Gale, Theophilus	جال، ثيوفيلوس
Galanti, Giuseppe Maria	جالانتى، جويسبى ماريا
Galilei, Vincenzo	جاليلى، فينسينزو
Galileo Galilei	جاليليو جاليلى
Jani, Christian David	جانى، كريستيان ديفيد

جلانفيل، جوزيف	Glanvill, Joseph
جلبين، وليام	Gilpin, William
جنليس، ستيفانى دو كرست دو سان أوبن، كونتيسة	Genlis, Stephanie Du Crest de St. Aubin Comtesse de
جواريني، جيوفاني باتستا	Guarini, Giovanni Battista
جوتزى، كارلو	Gozzi, Carlo
جوتشد، لويز أدلينجوندى فيكتوريا	Gottsched, Luise Adelgunde Victoria
جوتشد، يوهان كريستوف	Gottsched, Johann Christoph
جوته، يوهان فولفجانج فون	Goethe, Johann Wolfgang von
جوثر، جون	Gother, John
جودوين، وليام	Godwin, William
جورج الثالث	George III
جورون، جيمس	Gordon, James
جوسمان، إليزابث	Gösman, Elizabeth
جوفينال	Juvenal
جوفينى، ريجولى	Juvigny, Rigoley
جولدسميث، أوليفر	Goldsmith, Oliver
جولدونى، كارلو	Goldoni, Carlo
جومبرفيل، مارين لو روى	Gomberville, Marin Le Roy
جونج، جان برون دى	Jonge, Jan Brune de
جونجورا، لويز دى	Góngora, Luis de
جوندلنج، نيكولاوس، هيرونيموس	Gondling, Nicolaus, Hieronymous
جونز، رولاند	Jones, Rowland

Jones, Sir William	جونز، سير وليام
Jones, William (of Nayland(	جونز، وليام (النيلاندى)
Johnson, Ben	جونسون، بن
Johnson, Samuel	جونسون، صمويل د.
Jones, Inigo	جونيس، إنيجو
Goens, Rijklof Michael	جوينز، رجكلوف ميشيل
Guis, Pierre Augustin	جى، بيير أوجستين
Giannone, Pietro	جيانونى، بيترو
Gibbon, Edward	جيبون، إدوارد
Guicciardini, Francesco	جيتشياردينى، فرانشيسكو
Geddes, Alexander	جيديس، ألكسندر
Gerard, Alexander	جيرارد، ألكسندر
Gerstenberg, Heinrich Wilhelm Von	جيرشترنبرج، هينريش، فيلهلم فون
Gaisford, Thomas	جيزفورد، توماس
Jefferson, Thomas	جيفرسون، توماس
Jeffrey, Francis	جيفرى، فرانسيس
Guild ,William	جيلد، وليام
Gildon, Charles	جيلدون، تشارلز
Guilleragues, Gabriel Joseph	جيليراجوس، جابرييل جوزيف
Gellert, Christian Fürchtegott	جيليرت، كريستيان فورشتيجوت
Gellius, Aulus	جيليوس، أولوس
James II (Stuart), King of England	جيمس الثانى، ملك إنجلترا
Ginguené, Pierre Louis	جينجونيه، بيير لوى

Dunbar, William	دنبار، وليام
Duncan, William	دنكان، وليام
Duncombe, John	دنكوم، جون
Denham, Sir John	دنهام، سير جون
Du Plaisir	دو بليزيه
Du Bos, Jean-Baptiste	دو بوس، جان بابتّيست
Du Resnel, Jean François du Bellay	دو رزنل، جان فرانسوا دو بيلاى
Du Fresnoy, Charles Alphonse	دو فريزنو، شارل ألفونس
Du Cange, Charles Dufrense	دو كانج، شارل دوفرين
Du Marsais, César-Chesneau	دو مارسييه، سيزار- شزنو
Dobree, Peter Paul	دوبرى، بيتّر بول
Daubenton, Louis Jean Marie	دوبنتو، لوى جان مارى
Douglas, Gavin	دوجلاس، جافين
Doddridge, Philip	دودريدج، فيليب
Dodsley, Robert	دودسلى، روبرت
Dorat, Claude Joseph	دورات، كلود جوزيف
Donne, John	دون، جون
Destouches, Philippe Néricault	ديتوش، فيليب نيركول
Degérando, Joseph Marie	ديجراندو، جوزيف مارى
Diderot, Denis	ديدرو، دينيس
Davenant, Sir William	ديفننت، سير وليام
Descartes, René	ديكارت، رينيه
Deken, Aagje	ديكن، آجى

Dickinson, Emily	ديكنسون، إيميلى
Delany ,Mary	ديلانى، مارى
Delaunay	ديلاوناى
Delille, Jacques	ديليل، جاك
Desmarets de Santsaint-Sorlin, Jean	ديماريه دى سانت- سورلين، جان
Demosthenes	ديموستينيس
Denker, De	دينكر، دى
Dennis, John	دينيس، جون
Rapin, René	رابين، رينيه
Radcliffe, Ann	رادكليف، آن
Raspe, Rudolf Erich	راسبه، رودولف إريش
Racine, Jean	راسين، جان
Raphael Sanzio	رافاييل سانزيو
Raleigh, Sir Walter	راليه، سير والتر
Rambouillet, Catherine de Vivonne, Marquise de	رامبوليه، كاترين دى فيفون، ماركيزة
Ramsay, Allan	رامزى، آلان
Rameau, Jean Philippe	رامو ، جان فيليب
Ramée, Pierre de la (Petrus Ramus(	راميه، بيير دى لا (بيتروس راموس)
Ranke, Leopold von	رانكه، ليوبولد فون
Wright, Joseph	رايت، جوزيف
Wright, James	رايت، جيمس

Riedel, Just	رايدل، جست
Rymer, Thomas	رايمر، توماس
Repton, Humphry	ريتون، همفرى
Richardson, Jonathan, the Elder	رتشاردسون، جوناثان، الكبير
Richardson, Samuel	رتشاردسون، صمويل
Richardson, William	رتشاردسون، وليام
Rist, Johann	رست، يوهان
Rushworth, William	رشوورث، وليام
Ruffhead, Owen	رفهيد، أوين
Wren, Sir Christopher	رن، سير كريستوفر
Rowe, Nicholas	رو، نيكولاس
Robert, Hubert	روبرت، هيوبرت
Robertson, William	روبرتسون، وليام
Robortello, Francesco	روبرتللو، فرانشيسكو
Robespierre, Maximilien Isidore de	روبسبير، ماكسيميليان إيزادور دى
Rubens, Peter Paul	روبنز، بيتر بول
Rochester, John Wilmot, Earl	روتشستر، جون ويلموت، إيرل
Rutlidge, John James	روتليدج، جون جيمس
Rutilius Lupus	روتيليوس لوبوس
Roza, Salvator	روزا، سلفاتور
Roscommon, Wentworth Dillon, Earl of	روسكومون، وينتوورث ديلون
Rousseau, Jean-Jacques	روسو، جان جاك
Rollin, Charles	رولان، شارل

Sallo, Denis de	سالو، دينيس دى
Sainte-Beauve, Charles Augustin	سان- بيف، شارل أوجستين
Saint-Pierre, Charles Irénée Castel, Abbé de	سان- بيير، شارل إيرين كاستل آبى دى
Sainte-Évremond, Charles de	سان إيفريموند، شارل دى
Sainte-Palaye, J.B.dela Curne de	سان باليه، ج. ب دى لا كيرن دى
Saint-Just, Louis de	سان جوست، لوى دى
Saint-Lambert, Jean François ,Marquis	سان لامبرت، جان فرانسوا، ماركيز
Spallanzani, Lazaro	سبالانازانى، لازارو
Spanheim, Ezechiel	سبانهايم، حزقيال
Sprat, Thomas	سبرات، توماس
Sprengel, Kurt PolyKarp Joachim	سبرينجل، كيرت بوليكارب جوشم
Spence, Joseph	سبنس، جوزيف
Spenser, Edmund	سبنسر، إدموند
Spinoza, Benedict	سبينوزا، بنيديكت
Statius	ستاتيوس
Stahl, Georg Ernst	ستال، جورج إرنست
Stanfield, James Field	ستانفيلد، جيمس فيلد
Stanislaus II (King of Poland(	ستانيسلوس الثانى (ملك بولندا)
Stein, Gertrude	ستاين، جيرترود
Stendhal	ستندال
Stukeley, William	ستوكلى، وليام
Suetonius	ستونيوس

Sterne, Laurence	ستيرن، لورانس
Stephanus of Byzantium	ستيفانوس البيزنطى
Steele, Joshua	ستيل، جوشوا
Steele, Sir Richard	ستيل، سير رتشارد
Stuart, Charles Edward	ستيوارت، تشارلز إدوارد
Stuart, James	ستيوارت، جيمس
Stewart, Dugald	ستيوارت، دوجالد
Southerne, Thomas	سذرن، توماس
Cervantes, Miguel de	سرفانتس، ميجويل دى
Socrates	سقراط
Scarron, Paul	سكارون، بول
Scaliger, Joseph Justus	سكاليجر، جوزيف جستس
Scaliger, Julius Caesar	سكاليجر، جوليوس سيزر
Scriberus, Martinus	سكريبليروس، مارتينوس
Scott, John	سكوت، جون
Scott, Robert, Eden	سكوت، روبرت، إيدن
Scott, Sir Walter	سكوت، سير والتر
Scudéry, Georges de	سكوديرى، جورج
Scudéry, Madeleine	سكوديرى، مادلين
Skelton, John	سكيلتون، جون
Smart, Christophr	سمارت، كريستوفر
Smollett, Tobias	سموليت، توبياز
Smith, Adam	سميث، آدم

Smith, Charlotte	سميث، تشارلوت
Smith, William	سميث، وليام
Smeeks, Hendrik	سميكس، هندريك
Centlivre, Susannah	سنتليفر، سوزانا
Samuel Sorbière	سوربييه، صمويل
Sorel, Charles	سوريل، تشارلز
Süssmilch, Johann Pter	سوسميلش، يوهان بيتر
Sophocles	سوفوكليس
Sulzer, Johann Georg	سولزر، يوهان جورج
Soames, Sir William	سومز، سير وليام
Swift ,Jonathan	سويفت، جوناثان
Cibber, Colley	سيبر، كولى
Settle, Elkanah	سيتل، إلكانا
Segrais, Regnauld de	سيجراس، ريجنولد
Sade ,Donatien-Alphons-François, Marquis	سيد، دونا سين- ألفونس-فرانسوا، ماركيز
Sedley, Sir Charles	سيدلى، سير تشارلز
Sydenham, Thomas	سيدنهام، توماس
Sidney, Sir Philip	سيدنى، سير فيليب
Sergeant, John	سيرجنت، جون
Cesarotti, Melchiorre	سيزاروتى، ملشيورى
Sévigné, Marie de Rabutin-Chantal	سيفينيه، مارى دى رابوتن- شانتال
Madame de Semler, Johann Salomo	مدام دى سيملر، يوهان سالومو

Simon, Père Richard	سيمون، بير ريشار
Cincinnatus, Lucius Quinctius	سينسيناتوس، لوشيوس كوينكيتيوس
Seward, Anna	سيوارد، آنّا
Seward, Thomas	سيوارد، توماس
Chapone, Hester Mulso	شابون، هيستر مولسو
Chateaubriand, François-René	شاتوبريان، فرانسوا- رينيه
Châtelet, Emilie du	شاتيليه، إيميلى دى
Shadwell, Thomas	شادويل، توماس
Sharpe, William	شارب، وليام
Charpentier, François	شاربنتيه، فرانسوا
Chardin, Jean-Babtist Siméon	شاردن، جان بابتيست سيميون
Charnes, Jean-Antoine de	شارن، جان أنطوان دو
Chassiron, Pierre Matthiu Martin de	شاسيرو، بيير ماتو مارتن دو
Shaftesbury(Anthony Ashley Cooper, third Earl of)	شافتسبيرى (أنطونى آشلى كوبر، الإيرل الثالث)
Chambre, Marin Cureau de la	شامبر، مارين كورو دو لا
Champaigne, Philippe de	شامبين، فيليب دو
Staal-de Launay, Madame de	شتال، دى لونى، مدام دى
Staël, Germaine ,Madame de (Ann Louise Germaine Necker)	شتايل، جيرمين، مدام دى (آن لويز جيرمين نيكر، بارونة شتايل- هولشتاين)
Stinstra, Johannes	شتنسترا، يوهانز
Stolberg, Friedrich Leopold, Graf zu	شتولبيرج، فريدريش ليوبولد جراف

زو

شسنيه، دى بوا، أوبير دو لا	Chesnaye Des Bois, Aubert de la
شكسبير، وليام	Shakespeare, William
شلى، مارى	Shelley, Mary
شليرن، وليام بيتى (الإيرل الثانى)	Shelburne, William Petty ,second Earl of
شليجل، أوجست فلهلم	Schelling August Wilhelm
شليجل، دوروثى	Schelling, Dorothea
شليجل، فريدريش	Schelling, Friedrich
شلينج، فريدريش فلهلم جوزيف	Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von
شلينج، كارولين فون (كارولين شليجل سابقا)	Schelling, Caroline von(formely Caroline Schlegel)
شنايدر، يوهان جوتلوب	Schneider, Johann Gottlob
شنييه، أندريه	Chénier, André
شو، جوان	Shaw, Joannes
شوازول-جوفييه، مارى جابريل	Choiseul-Gouffier, Marie Gabriel
شوبارت، كريستيان فريدريش دانيال	Schubart, Christian Friedrich Daniel
شوبناور، آرثر	Schopenauer, Arthur
شورمان، آنّا ماريا فان	Schurman, Anna Maria van
شيارى، بيترو	Chiari, Pitro
شيرلى، جيمس	Shirley, James
شيريدان، توماس	Sheridan, Thomas
شيريدان، رتشارد برينسلى	Sheridan,Richard Brinsley

شيشرو، ماركوس توليوس	Cicero, Marcus Tullius
شيفيلد، جون (إيرل مولجراف الثالث)	Sheffield, John, third Earl of Mulgrave
شيلد، خوسيه	Child, Josieh
شيللر، فريدريش	Schiller, Friedrich
شيلى، بيرسى بيش	Shelley, Percy Bysshe
شيبدان، فرانسيس	Sheridan, Frances
صاند، جورج	Sand, George
فابريسيوس، يوهان ألبرت	Fabricius, Johann Albert
فاجان، كريستوفى بارثيليمى	Fagan, Christophe Barthélemi
فاجنر، رتشارد	Wagner, Richard
فاجنر، هنريش ليوبولد	Wagner, Heinrich Leopold
فاركوار، جورج	Farquhar ,George
فارمر، رتشارد	Farmer, Richard
فارنهاجن، راحيل	Varnhagen, Rahel
فاسارى، جيورجيو	Vasari, Giorgio
فاشتر، يوهان	Wachter, Johann
فاكينرودر، فلهلم هنريش	Wackenroder, Wilhelm Heinrich
فالكونر، وليام	Falconer, William
فالكيناير، لودفيك كاسبار	Valcknaer, Lodewyk Kaspar
فالينكور، جان-بابتيست أونرى تروس دى	Valincourt, Jean- Baptiste Henry Trousset de
فانبرو، سير جون	Vanbrugh ,Sir John

Fanshowe, Sir Richard	فانشو، سير رتشارد
Viterbus, Annius	فايتربوس، أنيوس
Faydit, Pierre Valentin, Abbé	فايدت، بيير فالينتاين، آبى
Fragonard, Jean Honoré	فراجونار، جان أونوريه
Francis, Ann	فرانسيس، آن
Francis, Philip	فرانسيس، فيليب
Franklin, Benjamin	فرانكلين، بنجامين
Ferriar, John	فرايار، جون
Ferguson, Adam	فرجوسون، آدم
Fergusson, Robert	فرجوسون، روبرت
Vergier, Jacques	فرجيه، جاك
Verdi, Giuseppe	فردى، جيسيبى
Verwer, Pieter Adriaan	فروير، بيتر أدريان
Verwer, J. A.	فروير، ج. أ.
Friedrich, Christian	فريدريش، كريستيان
Frederick II of Prussia	فريدريك الثانى ملك بروسيا
Fréron, Élie-Catherine	فريرون، إلى-كاترين
Fréron, Stanislas	فريرون، ستانيسيلاس
Fréret ,Nicolas	فريرى، نيكولا
(see also Bentley) Phalaris	فلاريس (انظر بنتلى)
Flaubert, Gustave	فلوبير، جوستاف
Flögel, Karl Friedrich	فلوجل، كارل فريدريش
(see André Dacier) Florus	فلورو

فليبيان، أندريه	Félibien, André
فليتشر، جون	Fletcher, John
فنلون، فرانسوا دى سالينياك دى لا موث	Fénelon, François de Salignac de la Mothe
فواتور، فنسنت	Voiture, Vincent
فوتيوس (انظر طبعات دوبريه و بورسون)	Photius(see edns by Dobree ,Porson)
فورتيير، أنطوان	Furetière, Antoine
فورداييس، ديفيد	Fordyce, David
فورسكال، بيتر	Forskål, Peter
فورسيلليني، إيجيديو	Forcellinni, Egidio
فوس، يوهان هنريش	Voss, Johann Heinrich
فوسيوس، إيزاك	Vossius ,Issac
فوسيوس، جيرهارد يوهان	Vossius, Gerhard johann
فوفنارجي، لوك دى كليبيه ماركيز دى	Vauvenargues, Luc de Clapiers , Marquis de
فوكس، هنرى	Fox, Henry
فولتير	Voltair
فولر، توماس	Fuller, Thomas
فولواسو، جان-بابتيست جاسبار دانيس دى	Villoison, Jean Baptiste Gaspard d'Ansse de
فونتان، بيير	Fontanier, Pierre
فونتنيل، برنار لوبوفييه دى	Fontenelle, Bernard le Bovier de

Vondel, Joost van den	فوندل، يوست فان دن
Wezel, Johann Carl	فيتزل ، يوهان كارل
Wettstein, J. J.	فيتشتاين، ج. ج.
Feith, Rijnvis	فيث، رجينفيس
Pythagoras	فيثاغورس
Feijóo, Benito Jerónimo	فيجو، بنيتو جيرونيمو
Vida, Marco Girolamo	فيدا، ماركو، جيرولامو
Virgil	فيرجيل
Visconti, G. B. and E. Q.	فيسكونتى، ج. ب. و إ. كيو
Fichte, Johann Gottlieb	فيشت، يوهان جوتليب
Vicq d'Azyr, Felix	فيك دازير، فيليكس
Vico, Giambattista	فيكو، جيامباتيستا
Villaroel, Deigo de Torres	فيلارول، دييجو دى توريس
Fielding, Sarah	فيلدنج، ساره
Fielding, Henry	فيلدنج، هنرى
Philips, Edward	فيليبس إدوارد
Philips, Ambrose	فيليبس، أمبروز
Villiers, George second Duke of Buckingham	فيليير، جورج، دوق باكنجهام الثانى
Vien, Joseph-Marie	فين، جوزيف–مارى
Constantine (emperor)	قسطنطين (الإمبراطور)
Costantini, Giuseppe Antonio	قسطنطينى، جيسيبى أنطونيو
Cappel, Louis	كابل، لوى
Cato, Marcus Porcius	كاتو، ماركوس بورسيوس

Catherine the Great	كاثرين الكبرى
Carter, Elizabeth	كارتر، إليزابث
Cartaud de la Villate, François	كارتو دو لا فيللا، فرانسوا
Cardano, Girolamo	كاردانو، جيرولامو
Cassaubon, Meric	كازوبون، ميريك
Castelvetro, Lodovico	كاستلفترو، لودوفيكو
Cavendish, Margaret (Duchess of Newcastle)	كافنديش، مارجريت، دوقة نيوكاسل
Caxton, William	كاكستون، وليام
Jean Calvin	كالفن، جان ،
Callières, François de	كالى، فرانسوا دى
Callimachus	كاليماكوس
Camper, Petrus	كامبر، بيتروس
George Campbell	كامبل، جورج
Kant, Immanuel	كانت، إيمانويل
Canning, George	كاننج، جورج
Cawley, Hannah	كاولى هنّا
Cowley, Abraham	كاولى، أبراهام
Caylus, Anne-Claudede Tubières Comte de- Philippe	كايلوس، آن-كلود-فيليب دى تابيير، كونت دى
Cudworth, Ralph	كدورث، رالف
Crowne, John	كراون، جون
Christ, Johann Friedrich	كرايست، يوهان فردريش

Crevier, Jean-Baptiste Louis	كرفى، جان بابتيست لوى
Crose ,Jean de la	كروس، جان دو لا
Cromwell, Oliver	كرومويل، أوليفر
Cromwell, Henry	كرومويل، هنرى
Crébillon, Claude Prosper Jolyot de	كريبيلون، كلود برسبير جوليوت دى
Craige, John	كريج، جون
Cramer, John Antony	كريمر، جون أنطونى
Clarndon ,Edward Hyde, first Earl of	كلارندون، إدوارد هايد، الإيرل الأول
Klopstock, Friedrich Gottlieb	كلوبشتوك، فريدريش جوتليب
Klotz, Christian Adolf	كلوتز، كريستيان أدولف
Claude (Claude Jelée, Known as Lorrain)	كلود (كلود جيلى الشهير بلوران)
Killigrew, Thomas	كليجرو، توماس
Cleland, William	كليلاند، وليام
Cumberland, Richard	كمبرلاند، رتشارد
Kent, william	كنت، وليام
Kennicott, Benjamin	كنيكوت، بنجامين
Cooper, Elizabeth	كوبر، إليزابث
Cowper, William	كوبر، وليام
Copernicus	كوبرنيكوس
Cotton, Sir Robert	كوتن، سير روبرت
Körner, Christian Gottfried	كورنر، كريستيان جوتفريد

Corneille, Pierre	كورنيى، بيير
Küster, Ludolf	كوستر، لودولف
Cox ,Leonard	كوكس، ليونارد
Colbert, Jean-Babtist	كولبرت، جان بابتيست
Coleridge, Samuel Tylor	كولريدج، صمويل تايلور
Colman, George	كولمان، جورج
Columbus, Christopher	كولومبس، كريستوفر
Collier, Jeremy	كوليار، جيرمى
Collier, Mary	كوليار، مارى
Colett, Sidonie gabrielle	كوليت، سيدونى جابرييل
Collins, Anthony	كولينز، أنطونى
Collins, William	كولينز، وليام
Congreve, William	كونجريف، وليام
Condorcet, Marie Jean Antoine Marquis de	كوندورسيه، مارى جين أنطوان
Condillac, Étienne Bonnot de	كوندياك، إتيان بونو دى
Constable, John	كونستابل، جون
Keats, john	كيتس، جون
Keatch, Benjamin	كيتش، بنجامين
Cather, Willa	كيثر، ويللا
Curll, Edmund	كيرل إدموند
Henry Home, Lord Kames	كيمز، هنرى هوم، لورد
Kean, Edmund	كين، إدموند
Kenrick, William	كينريك، وليام

Quinault, Philippe	كينولت، فيليب
Cave, Edward	كيف، إدوارد
Jean de La Bruyère	لا برويه، جان دى
La Bretonne, Rétif	لا بريتون، ريتيف دى
La Beaumelle, Laurent Angliviel de	لا بوميل، لوران أنجيلفيل دى
La Roche, Marie Sophie von	لا روش، مارى صوفى فون
La Rochefoucauld, François, duc de Maximes	لا روشفوكو، فرانسوا، دوق ماكسيم
La Solle, Henri François de	لا سول، هنرى فرانسوا دى
Laclos, Choderlos de	لا كلوس، كوديرلوس دى
La mesnardière, Hippolyte Jules	لا مناردييه، إيبوليت جول بيليه دى
La Motte (see Houdart de La Motte)	لا موت (انظر أودارت دى لا موت)
La Harpe, Jean-François de	لا هارب، جان-فرانسوا دى
Lachmann, Karl	لاشمان، كارل
Lafayette, Marie-Madeleine de	لافاييت، مارى-مادلين دى
Lavoisier, Antoine Laurent	لافوازييه، أنطوان لوران
La Fontaine, Jean de	لافونتين، جان دى
Lafitau, Joseph-François	لافيتو، جوزيف- فرانسوا
La Calprenède, Gautier de Coste de	لاكالبرونيه، جوتيه دى كوت دى
Lamarck, Jean Baptiste de Monet	لامارك، جان بابتيست دى مونت شيفالييه دى
Lamy, Bernard	لامى، برنار
Langland, William	لانجلاند، وليام
John Langhorne	لانجورن، جون

Landois, Paul	لاندوا، بول
Lahontan, Louis d'Arce, Baron de	لاهونتان، لوى دارك، بارون دى
Leigh, Edward	لاى، إدوارد
Lesage, Alain Renè	لساج، آلان رينيه
Lespinasse, Julie de	لسبيناس، جولى دى
Lessing, Gotthold Ephraim	لسينج، جوتهولد إفرايم
Le Brun, Charles	لو برون، شارل
Le Tourneur, Pierre	لو تورنير، بيير
Le Clerc, Jean	لو كليرك، جان
Le Moyne, Pierre	لو موان، بيير
Law, William	لو، وليام
Lublink, Johannes	لوبلنك، يوهانز
Lowth, Robert	لوث، روبرت
Luther, Martin	لوثر، مارتن
Lorrain (see Claude)	لوران (انظر كلود)
Lawrence, D.H.	لورانس، د. هـ.
Lawrence, Herbert	لورانس، هربرت
Luzac, Elie	لوزاك، إيلى
Luzán, Ignacio	لوزان، إجنازيو
L'Estrange, Sir Roger	لوسترانج، سير روجر
Lawson, John	لوسون، جون
Lucian	لوسيان
Lefevre, Taneguy	لوفيفر، تانجى

Locke, John	لوك، جون
Lucretius	لوكريتيوس
Lully, Jean Baptiste	لولى، جان بابتيست
Longinus (see Boileau)	لونجاينس (انظر بوالو)
Louis XIV	لويس الرابع عشر
Louis XVI	لويس السادس عشر
Lewis, Matthew	لويس، ماثيو
Lee, Nathaniel	لى، ناثانيال
Lipsius, Justus	ليبسيوس، يوستس
Leibniz, Gottfried Wilhelm von	ليبنيز، جوتفريد فيلهلم فون
Lydgate, John	ليدجيت، جون
Lederlin, Johanne Heinrich	ليدرلين، يوهان هنريش
Lichtenberg, Georg Christoph	ليشتنبرج، جورج كريستوف
Livy (Titus Livius)	ليفى (تيتوس ليفيوس)
Lillo, George	ليلو، جورج
Limborch, Philipp van	ليمبورش، فيليب فان
Lenglet-Du Fresnoy, Nicolas	لينجلى-دو فرينوى، نيكولا
Lenz, Jakob Michael Reinhold	لينز، جاكوب ميشيل رينولد
Lyndsay, David	لينساى، ديفيد
Lennox, Charlotte	لينوكس، تشارلوت
Mably, Gabriel Bonnot de	مابلى، جابرييل بونو دى
Mabillon, Jean	مابيلون، جان
Maty, Matthieu	ماتى، ماثيو

Maturin, Charles Robert	ماتيورن، تشارلز روبرت
Mathias, Thomas James	ماثياس، توماس جيمس
Matthesson, Friedrich von	ماثيسون، فريدريش فون
Mattheson, Johann	ماثيسون، يوهان
Madan, Judith	مادان، جوديث
Madan, Martin	مادان، مارتن
Martyn, Thomas	مارتن، توماس
Marshall, William	مارشال، وليام
Marlowe, Cristopher	مارلو، كريستوفر
Marmontel, Jean François	مارمونتل، جان فرانسوا
Marot, Celment	ماروت، كليمون
Marie-Antoinette	مارى-أنطوانيت
Marivaux, Pierre Carlet de	ماريفو، بيير كارليه دى
Marino, Giabattista	مارينو، جيامباتيستا
Mariotte, Edme	ماريوت، إدم
Mascov, Johann Jakob	ماسكوف، يوهان جاكوب
Massinger, Philip, and Nathanielfield	ماسنجر، فيليب، و ناثانيال فيلد
Maffei, Francesco Scipione	مافاى، فرانشيسكو سيبيونى
Maximinus, Valerius	ماكسيمينوس، فاليريوس
Maceherson, James	ماكفرسون، جيمس
Mackenzie, Henry	ماكينزى، هنرى
Macaulay, Thomas Babington	ماكولى، توماس بابنجتون
Macaulay, Catherine	ماكولى، كاثرين

Makin, Bathsua	ماكين، باتسوا
Malory, Sir Thomas	مالورى، سير توماس
Malone, Edmonde	مالون، إدموند
Malherbe, François de	ماليرب، فرانسوا دى
Mandeville, Bernard	ماندفيل، برنار
Manley, Delarivier	مانلى، ديلاريفيه
Manuzio (Paulus Manutius)	مانوتزيو (باولوس مانوتيوس)
Manilius, Marcus	مانيليوس، ماركوس
Mayans y Siscar, Gregorio	مايانس ى سيسكار، جريجوريو
Meier, Georg Friedrich	ماير، جورج فريدريش
Maichel Angelo Buonarotti	مايكل أنجلو بيوناروتى
Michalis, Johann David	مايكليس، يوهان ديفيد
Meijer, Lodewijk	مايير، لودفيك
Malpeines, Marc-Antoine Lionard des	ملبين، مارك-أنطوان ليونارد دى
Menzini, Benedetto	منيزينى، بنيديتو
Maupertus, Pierre Louis Moreau de	موبريتوس، بيير لويس مورو دى
Motteux, Anthony	موتو، أنطونى
Moore, John	مور، جون
More, Hannah	مور، هنا
Muratori, Ludovico Antonio	موراتورى، لودفيكو أنطونيو
Maurras, Charles	موراس، تشارلز
Morgann, Maurice	مورجان، موريس
Morney, Daniel	مورنى، دانيال

Morhof, Daniel Georg	مورهوف، دانيال جورج
Friedrich Nathanael Morus, Samuel	موروس، صمويل فريدريش ناثانيال
Moritz, Karl Philipp	موريتز، كارل فيليب
Moeris(See Pierson)	موريس (انظر بايرسون)
Möser, Justus	موزر، جوستس
Moses	موسى (النبى)
Mulgrave, third Earl of see (Sheffield, John)	مولجريف، الإيرل الثالث (انظر شيفلد، جون)
Mallet, David	موليت، ديفيد
Mallet, Edme, Abbé	موليه، إدم، آبى
Mallet, Paul-Henri	موليه، بول-هنرى
Molière(Jean-Baptiste Poquelin)	موليير (جان بابتيست بوكولا)
Monboddo, James Burnett, Lord	مونبودو، جيمس بيرنت، لورد
Montagu, Elizabeth	مونتاجو، إليزابث
Montagu, Mary Wortley	مونتاجو، مارى ورتلى
Montesquieu, Charles Louis de	مونتسكيو، شارل لويس دى
Montfaucon, Bernard de	مونتفوكو، برنار دى
Montaigne, Michel de	مونتين، ميشيل دى
Monroe, Thomas	مونرو ، توماس
Monro, Alexander	مونرو، ألكسندر
Moir, Rev. John	موير، جون "القس"
Metastasio(Pietro Trapassi)	ميتاستاسيو (بترو تراباسى)
Middleton, Conyers	ميدلتون، كونايرز

Mersenne, Marin	ميرسن، مارين
Mercier, Louis-Sebastien	ميرسيه، لوى-سبستيان
Mersch, A.A. van de	ميرش، أ.أ. فان دى
Merck, Johann Heinrich	ميرك، يوهان هنريش
Meriau, Sophie	ميرو، صوفى
Meister, Jacques-Henri	ميستر، جاك-هنرى
Meister, Leonhard	ميستر، ليونهارد
Mason, William	ميسون، وليام
Machiavelli, Nicolo	ميكيافيللى، نيكولو
Mill, John	ميل، جون
Mill, John Stuart	ميل، جون ستيوارت
Millar, John	ميلار، جون
Miller, Henry	ميلار، هنرى
Melanchthon, Philipp	ميلانكتون، فيليب
Malebranche, Nicolas de	ميلبرانش، نيكولا دى
Milton, John	ميلتون، جون
Milles, Jeremiah	ميلز، جيريمايا
Malesherbes, Chrétien Guillaume de Lamoignon de	ميلشرب، كريتيان جيلوم دى لاموان دى
Ménage, Gilles	ميناج، جيل
Maintenon, Françoise d'Aubigné	مينتنو، فرانسوا دوبينيه
Mendelssonhn, Moses	ميندلسون، موزس
Meinecke, Friedrich	مينيكه، فريدريش

Knight, Richard Pyne	نايت، رتشارد بن
Nugent, Thomas	نوجنت، توماس
North, Roger	نورث، روجر
Novalis(Friedrich von Hardenberg)	نوفلنيس (فريدريش فون هاردنبيرج)
Nocret, F.	نوكريت، ف.
Knox, Vicesimus	نوكس، فيسيزيموس
Niebuhr, Karsten	نيبور، كارستن
Nicander (see eds .Bandini, Bentley)	نيكاندر (انظر المحررين بنديني، بنتلي)
Necker, Suzanne	نيكر، سوزان
Nicole, Pierre (see Arnauld)	نيكول، بيير (انظر أرنولد)
Nicolai, Friedrich	نيكولاى، فريدريش
Nelme, R.D.	نيلم، ر. د.
Newton, Thomas	نيوتن، توماس
Newton, John	نيوتن، جون
Newton, Sir Issac	نيوتن، سير إسحق
Nieuwland, Petrus	نيوفلاند، بيتروس
Neumarck, Georg	نيومارك، جورج
Neumeister, Erdmann	نيوميستر، إردمان
Happel, Eberhard Werner	هابل، إيرهارد فيرنر
Hartley, David	هارتلى، ديفيد
Hardouin .Jean	هاردوا، جان
Harvey, William	هارفى، وليام

Harrington, James	هارنجتون، جيمس
Harris, James	هاريس، جيمس
Harrison, Elizabeth	هاريسون، إليزابث
Hazlitt ,William	هازلت، وليام
Haller, Albrecht von	هالر، ألبريخت فون
Halley ,Edmounde	هالى، إدموند
Hamann ,Johann Georg	هامان، يوهان جورج
Hammond, James	هاموند، جيمس
Hammond, Henry	هاموند، هنرى
Hamelton, Anthony	هاميلتون، أنطونى
Handel,George Frederick	هاندل، جورج فريدريك
Hanmer, Sir Thomas	هانمر، سير توماس
Howard, Sir Robert	هاوارد، سير روبرت
Heyne, Christian Gottlob	هاين، كريستيان جوتلوب
Heinse ,Wilhelm	هاينز، فيلهلم
Haywood, Eliza	هايوود، إليزا
Hutcheson, Francis	هتشسون، فرانس
Hutton, James	هتون، جيمس
Hudson, John	هدسون، جون
Herbert ,George	هربرت، جورج
Hesychius(see Alberti, Ruhnken ,Toub)	هسيكيوس (انظر ألبرتى، رونكن، توب)
Hickes, George	هكس، جورج

هلفيتوس، كلود أدريان	Helvtius, Claude Adrien
هليودوروس	Heliodorus
همبولت، فيلهلم فون	Humboldt, Wilhelm
همستروهويز، تيبريوس	Hemsterhuys, Tiberius
همنجواى، إرنست	Hemingway, Ernest
هنرى، باتريك	Henry, Patrick
هنرى، ماثيو	Henry, Matthew
هوبز، توماس	Hobbes, Thomas
هوجارث، وليام	Hogarth, William
هوجو، فيكتور	Hugo, Victor
هوراس	Horace
هوك، روبرت	Hooke, Robert
هوكسوورث، جون	Hawkesworth, John
هول، جون	Hool, John
هولباخ، بول أونرى تيرى، بارون دو	Holbach, Paul Henri Thiry ,Baron d'
هولتى، لودفيج كريستوف هنريش	Hölty, Ludwig Christoph Heinrich
هوميروس	Homer
هيجل، جورج فيلهلم فريدريتش	Hegel, Georg Wilhelm Friedrich
هيدجر، جوتهارد	Heidegger, Gotthard
هيدريك، بنجامين	Hederich, Benjamin
هيدلن	Hedelin
هيرد، ديفيد	Herd, David

Warton, Thomas	وارتون، توماس
Warton, Joseph	وارتون، جوزيف
Wanley, Humfrey	وانلي، همفري
Whyte, Samuel	وايت، صمويل
Whitehurst, John	وايتهرست، جون
Whitehead, William	وايتهيد، وليام
Wieland, Christoph Martin	وايلاند، كريستوف مارتن
Wooton, William	ووتون، وليام
Warburton, William	وربيرتون، وليام
Wordsworth, William	وردزورث، وليام
Wesley, John	وسلي، جون
Walpole, Horace	ولبول، هوراس
Walton , Izaak	ولتون، إيزاك
Walton, Brian	ولتون، برايان
Wollstonecraft, Mary	ولستونكرافت، ماري
Wilkes, John	ولكس، جون
Williams, Anna	وليامز، آنّا
Wood, Anthony	وود، أنطوني
Wood, Robert	وود، روبرت
Edmund Waller	وولر، إدموند
Wolseley, Robert	وولسلي، روبرت
Wolff-Bekker, Betje, and Deken	وولف، بيكر، بيتج و ديكن
Wolf, Friedrich August	وولف، فردريش أوجست

ثبت المصطلحات

احتمالية داخلية	Internal probability
ازدواجية	Dualism
استباق	Flashforword
استثنائية	Exceptionalism
استرجاع	Flashback
استرداد الملكية في بريطانيا (١٦٦٠) ، عصر العودة إلى الكلاسيكية في الأدب	Restoration
استقلالية جمالية	Aesthetic autonomy
افتراضي	Virtual
الأدب المعتمد	Canon
التعديلية	Revisionism
الديكارتية – البداية بالشك	Cartesianism
العاصفة والقصف ، حركة	Sturm und Drang
الفردية	Individuality
المذهب المادى	Materialism
أبعاد	Dimensions
أتباع كلفن	Calvinists
أخلاقى	Ethical
أصالة	Authenticity
أمثولة	Fable

Fableforegrounding	إبراز
Frame	إطار
Cliches	إكلشيه
Allegory	إليجورية / أمثولة رمزية
Papacy	بابوية
Baroque	باروكى (يهتم بالزخرفة)
Primitivism	بدائية
Rhetorical	بلاغى / بيانى
Structure	بنية
Historicity	تاريخية
Empirical	تجريبى
Experental	تجريبى
Abstraction	تجريد
Libertinism	تحررية
Tragedy	تراجيديا
Chronology	ترتيب زمنى طبيعى
Scepticism	تشكك
Puritanical	تطهرى دينى
Catharsis	تطهير / التطهر الدرامى
Sympathy	تعاطف
Conventional	تقليدى
Device	تقنية
Iconoclastic	تمردى

Empowerment	تمكين
Intertextuality	تناص
Enlightment	تنوير
Anticipation	توقع
Arbitrary	جائر
Controversial	جدلى
Aesthetic	جمالى
Genre	جنس أدبى
Essence	جوهر
Sensibility	حساسية – حس مرهف
Narration	حكى / قص / سرد
Decoding	حل الشفرة
Nostalgia	حنين للماضى أو مكان بعيد
Trope	حلية بلاغية
Vitalism	حيوية
Denouement	ختام – حل العقدة
Antagonist	خصم (للبطل)
Discourse	خطاب
Oratory	خطابة
Reference	دلالة
Entity	ذات، هوية
Taste	ذوق / تذوق
Muses	ربات الشعر

Epistolary	رسائلى
Pastoral	رعوى
Delicacy	رقة
Novel	رواية
Romance	رومانسة
Embellishment	زخرفة
Sublime	سامى
Coinage	صك مصطلح
Sublimity	سمو
Context	سياق
Biography	سيرة
Autobiography	سيرة ذاتية
lyric	شعر غنائى
Epic	شعر ملحمى
Code	شفرة
Form	شكل
Genuine	صادق / حقيقى / أصيل
Sentiment	عاطفة
Rentiment	عصر النهضة
Organicism	عضوية
Rationality	عقلانية
Narraatology	علم السرد
Epistemology	علم المعرفة

Providence	عناية إلهية
Emotions	عواطف
Ambiguity	غموض
Farce	فارْس ، نوع من الكوميديا
Philosophes	فلاسفة التنوير
Fiction	قص / قصص
Gothic	قوطى
Novelist	كاتب روائى
Playwright	كاتب مسرحى
Catastrophe	كارثة / أزمة
Misogynistic	كاره / معادى للمرأة
Neo-classicism	كلاسيكية جديدة
Chorus	كوراس ، جوقة
Historian	مؤرخ
Libertine	متحرر لدرجة الابتذال
Latitudinarians	متسامحون دينيا
Polymorphous	متغير الشكل
Noble savage	متوحش نبيل
discipline	مجال معرفى
Abstract	مجرد
Parody	محاكاة معارضة ساخرة
Taboo	محرم / محظور
Empiricism	مذهب التجريب

Experssionism	مذهب التعبيرية
Rationalism	مذهب العقلانية
Doctrine	مذهب / عقيدة
Ethnocentricity	مركزية عرقية
Felxibility	مرونة
Chronicle	مسرد تاريخى
Verisimilitude	مشابهة الواقع
Expressive	معبر
Paradox	مفارقة
Irony	مفارقة ساخرة
Assumption	مفهوم
Concept	مفهوم
Mock-epic	ملحمة ساخرة
logic	منطق
Approach	نظرية
Gynocriticism	نقد معادى للنساء
Realistic	واقعى
Pathetic	وجدانى / شجنى
Pathos	وجدانيات
Unity of design	وحدة التصميم / البناء
Didactic	وعظى / تعليمى

ببليوجرافيا

Sensibility and literary criticism

Primary sources and texts

Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (London, 1790).

Austen, Jane, *Sense and Sensibility*, ed. R. W. Chapman (1923; rpt Oxford, 1983).

Barnett, George L. (ed.), *Eighteenth-Century British Novelists on the Novel* (New York, 1968).

Beattie, James, *Essays* (London, 1776).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (Oxford, 1987).

Carroll, John (ed.), *Selected Letters of Samuel Richardson* (Oxford, 1964).

Diderot, Denis, *Oeuvres* (Paris, 1951).

Oeuvres philosophiques, ed. P. Verniere (Paris, 1959).

Doktor, Wolfgang, and Gerhard Sauder (eds.), *Empfindsamkeit. Theoretische und kritische Texte* (Stuttgart, 1976).

Elledge, Scott (ed.), *Eighteenth-Century Critical Essays* (2 vols., Ithaca, 1961).

Gerard, Alexander, *An Essay on Taste* (Edinburgh, 1759).

Howes, Alan (ed.), *Sterne. The Critical Heritage* (London, 1974).

Hume, David, *Essays*, ed. E. F. Miller (Indianapolis, 1985; revised edn, 1989).

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762).

Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart and Leipzig, 1886–1924).

G. E. Lessing, Moses Mendelssohn and Friedrich Nicolai, *Briefwechsel über das Trauerspiel*, ed. Jochen Schulte-Sasse (Munich, 1972).

More, Hannah, *Sacred Dramas, Chiefly Intended for Young Persons, to which is added, Sensibility, A Poem* (London, 1782).

Rousseau, J. J., *A Dialogue between a Man of Letters and M. J. J. Rousseau*, in Jean-Jacques Rousseau, *Eloisa, or a series of original letters*, trans. William Kenrick (1803), Woodstock Facsimile reprint (Oxford, 1989).

A Letter from M. Rousseau, of Geneva, to M. d'Alembert of Paris (London, 1759).

Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Vol. III: *Quellen und Dokumente* (Stuttgart, 1980).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (London, 1756).
Williams, Ioan (ed.), *Novel and Romance 1700–1800: A Documentary Record* (London, 1970).
Wollstonecraft, Mary, *A Vindication of the Rights of Woman* (London, 1929).
Wordsworth, William, and S. T. Coleridge, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (London, 1978).

Secondary sources

Ferriar, John, *Illustrations of Sterne* (London, 1798).
Howes, Alan, *Yorick and the Critics: Sterne's Reputation in England, 1760–1868* (New Haven, 1958).
Mason, John Hope, *The Irresistible Diderot* (London, 1982).
Mullan, John, *Sentiment and Sociability* (Oxford, 1988).
Petriconi, Hellmuth, *Die verführte Unschuld: Bemerkungen über ein literarisches Thema* (Hamburg, 1953).
Sauder, Gerhard, *Empfindsamkeit*, Vol. I: *Voraussetzungen und Elemente* (Stuttgart, 1974).
Schmidt, Erich, *Richardson, Rousseau und Goethe* (Jena, 1875).
Todd, Janet, *Sensibility. An Introduction* (London, 1986).
Wellek, Rene, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, vol. 1 (1955; rpt London, 1966).

Women and literary criticism

Primary sources and texts

Baillie, Joanna, *A Series of Plays: in which it is attempted to delineate the Stronger Passions of the Mind, Each Passion being the Subject of a Tragedy and a Comedy* (London, 1798).
Ballard, George, *Memoirs of Several Ladies of Great Britain, who have been Celebrated for their Writings or Skill in the Learned Languages, Arts and Sciences* (1752; Detroit, 1985).
Barbauld, Anna Laetitia [Aikin], *The Works of Anna Laetitia Barbauld* (2 vols., London, 1825).
Barbauld, Anna Laetitia [Aikin] (ed.), *The British Novelists; with an Essay, and Prefaces, Biographical and Critical* (50 vols., London, 1810).
The Correspondence of Samuel Richardson (6 vols., London, 1804).
The Female Speaker (London, 1811).
The Pleasures of Imagination by Mark Akenside, M.D. To which is prefixed a critical essay on the poem, by Mrs Barbauld (London, 1795).
The Poetical Works of Mr William Collins. With a prefatory essay by Mrs Barbauld (London, 1797).

Barbauld, Anna Laetitia and John Aikin, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).

Behn, Aphra, *The Dutch Lover* (London, 1673).

Sir Patient Fancy (London, 1677).

Berger, Morroe (ed. and trans.), *Madame de Staël on Politics, Literature, and National Character* (Garden City NY, 1964).

Brooke, Frances, *The Old Maid by Mary Singleton, Spinster* (1755–6; rev. edn, London, 1764).

Burney, Frances, *Evelina; or The History of a Young Lady's Entrance into the World* (London, 1778).

Carter, Elizabeth (ed. and trans.), *All the works of Epictetus which are now extant; consisting of his Discourses, preserved by Arrian, in four books, the Enchiridion, and fragments. Tr. from the original Greek ... with an introduction and notes, by the translator* (London, 1758).

Letters from Mrs Elizabeth Carter, to Mrs Montagu (3 vols., London, 1817).

A Series of Letters between Mrs Elizabeth Carter and Miss Catherine Talbot (4 vols., 1809; rpt New York, 1975).

Cavendish, Margaret, Duchess of Newcastle, *Nature's Pictures Drawn by Fancies Pencil to the Life* (London, 1656).

CCXI Sociable Letters (London, 1664).

Centlivre, Susannah, *Love's Contrivance: or, Le Médecin Malgré Lui* (London, 1703).

The Perjur'd Husband (London, 1700).

The Platonick Lady (London, 1707).

Cooper, Elizabeth (ed.), *The Muses Library: or, A Series of English poetry, from the Saxons, to the reign of King Charles II, being a general collection of almost all the old valuable poetry extant* (London, 1737).

Dacier, Anne Lefèvre, *Homère défendu contre l'Apologie du R. P. Hardouin; ou suite des causes de la corruption du goust* (Paris, 1716; rpt Geneva, 1971).

Dacier, Anne Lefèvre (ed. and trans.), *L'Iliade d'Homère, traduite en françois, avec des remarques par Madame Dacier* (Paris, 1711).

L'Odyssée d'Homère, traduite en françois, avec des remarques par Madame Dacier (Paris, 1711).

Les Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites de grec en françois, avec des remarques. Par mademoiselle Le Fèvre (Lyon, 1696).

Duncombe, John, *The Feminiad* (London, 1754; rpt Los Angeles, 1981).

Echlin, Elizabeth, Lady, *An Alternative Ending to Richardson's 'Clarissa'* (Berne, 1982).

Eden, Anne, *A Confidential Letter of Albert; from his first attachment to Charlotte to her death. From the Sorrows of Werter* (London, 1790).

Edgeworth, Maria, *Letters for Literary Ladies* (London, 1795).

Elstob, Elizabeth, *An English-Saxon Homily, on the birth-day of St Gregory: Anciently used in the English Saxon Church Giving an Account of the Conversion of the English from Paganism to Christianity, Translated into*

Modern English, with Notes, etc. (London, 1709).

The Rudiments of Grammar for the English-Saxon Tongue, first given in English, with an apology for the study of northern antiquities (London, 1715).

Fielding, Henry, *The Covent-Garden Journal* (1751–2; rpt in *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding* (Oxford, 1988)).

Tom Jones (1749; rpt in *The Wesleyan Edition of the Works of Henry Fielding* (Middletown, CT and Oxford, 1975)).

Fielding, Sarah, *Remarks on Clarissa* (1749; rpt Los Angeles, 1985).

Francis, Ann, *A Poetical Epistle from Charlotte to Werther* (London, 1788).

Francis, Ann (ed. and trans.), *A Poetical Translation of the Song of Solomon, From the Original Hebrew, with a Preliminary Discourse, and Notes, Historical, Critical and Explanatory* (London, 1781).

Genlis, Stephanie Ducrest de St Aubin, Comtesse de, *De l'Influence des femmes sur la littérature française, comme protectrices des lettres et comme auteurs: ou Précis de l'histoire des femmes françaises les plus célèbres* (Paris, 1811).

Graffigny, Françoise d'Issembourg d'Happoncourt de, *Lettres d'une péruvienne* (Paris, 1752).

Grierson, Constantia (ed.), *Afer Publius Terentius, Comoediae, ad optimorum exemplarium fidem recensitae. Praefixa sunt huic editioni loca Menandri et Apollodori, quae Terentius Latine interpretatus est. Accesserunt emendationes omnes Bentleianae* (Dublin, 1727).

Cornelius Tacitus, Opera quae exstant, ex recensione et cum animadversionibus Theodori Ryckii (3 vols., Dublin, 1730).

Griffith, Elizabeth, *The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated* (London, 1775).

Harrison, Elizabeth, *A Letter to Mr John Gay, on His Tragedy Call'd 'The Captives'* (London, 1724).

Haywood, Eliza, *The Female Spectator* (4 vols., 3rd edn, London, 1750).

Inchbald, Elizabeth, *The British Theatre; or, A Collection of Plays, which are acted at the Theatres Royal, Drury Lane, Covent Garden, and Haymarket. Printed under the Authority of the Managers from the Prompt Books. With Biographical and Critical Remarks by Mrs Inchbald* (25 vols., London, 1808).

Johnson, Samuel, *The Adventurer* (no. 115; 11 December 1753), in W. J. Bate, John M. Bullitt and L. F. Powell (eds.), *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, II (New Haven, 1963), pp. 456–61.

Lennox, Charlotte [Ramsay], *Shakespear Illustrated: or the Novels and Histories, on which the Plays of Shakespear Are Founded, Collected and Translated from the Original Authors, with Critical Remarks* (2 vols., 1753; rpt New York, 1973).

Madan, Judith, 'The Progress of Poetry', in *The Flower-Piece: A Collection of Miscellany Poems* (London, 1731).

Makin[s], Bathsua [Pell], *An Essay to Revive the Antient Education of Gentlewomen, In Religion, Manners, Arts & Tongues. With an Answer to the*

Objections against this Way of Education (1673; rpt Augustan Reprint Society, Los Angeles, 1980).

Mereau, Sophie, *Kalathiskos* (1801–2; rpt Heidelberg, 1968).

Montagu, Elizabeth, *An Essay on the Writings and Genius of Shakespeare, Compared with the Greek and French Dramatic Poets. With Some Remarks upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire. To Which are Added, Three Dialogues of the Dead* (6th edn, London, 1810; rpt New York, 1966).

More, Hannah, *Essays on Various Subjects, principally designed for Young Ladies* (London, 1777).

'Preface to the Tragedies' ['Observations on the Effect of Theatrical Representations with respect to Religion and Morals'], in *The Works of Hannah More*, vol. 2 (London, 1803), pp. 1–27.

Strictures on the Modern System of Female Education (London, 1799), in *The Works of Hannah More*, vol. 4 (London, 1803).

Necker, Suzanne [Curchod], *Mélanges extraits des manuscrits de Mme. Necker* (3 vols., Paris, 1798).

Nicholls, James C. (ed.), *Mme Riccoboni's Letters to David Hume, David Garrick, and Sir Robert Liston, 1764–1783*, in Theodore Besterman (ed.), *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 149 (Oxford, 1976).

Reeve, Clara, *The Progress of Romance and the History of Charoba, Queen of Egypt* (1785; rpt New York, 1930).

Riccoboni, Marie-Jeanne [de Heurles de Laboras de Mezières], 'Correspondance de Laclos et de Madame Riccoboni au sujet des *Liaisons dangereuses*', in Choderlos de Laclos, *Oeuvres complètes* (Paris, 1951), pp. 710–22.

Riccoboni, Marie-Jeanne (ed. and trans.), *Un Nouveau théâtre anglais* (Paris, 1768).

Roche, Sophie von La, *Pomona für Teutschlands Töchter* (1783–4; 4 vols., rpt Munich, 1987).

Schurman, Anna Maria van, *Opuscula hebraea, latina, graeca, gallica, prosaica et metrica* (Leiden, 1648).

Seward, Thomas, 'The female right to literature', in Robert Dodsley (ed.), *A Collection of Poems by Several Hands*, vol. 2 (6th edn, London, 1758), pp. 294–300.

Staël-Holstein, Anne Louise Germaine [Necker] de, *De la Littérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800; 2 vols., rpt Paris, 1959).

De l'Allemagne (1810; 4 vols., rpt Paris, 1959).

Essai sur les fictions (1795), in *Oeuvres complètes de Mme. la Baronne de Staël*, vol. 2 (Paris, 1820), pp. 173–216.

Swift, Jonathan, *The Battle of the Books* (1704), in A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith (eds.), *A Tale of a Tub . . . The Battle of the Books and The Mechanical Operation of the Spirit* (2nd edn, Oxford, 1958).

Wollstonecraft, Mary, 'On poetry and our relish for the beauties of nature', in Janet Todd (ed.), *A Wollstonecraft Anthology* (Bloomington and London, 1977), pp. 170–5.

Secondary sources

Adburgham, Alison, *Women in Print: Writing Women and Women's Magazines From the Restoration to the Accession of Victoria* (London, 1972).

Arendt, Hannah, *Rahel Varnhagen: The Life of a Jewess* (London, 1957).

Backscheider, Paula R., 'Women's influence', *Studies in the Novel*, 11 (1979), 3–22.

Blunt, Reginald, *Mrs Montagu, 'Queen of the Blues'* (2 vols., London, n.d.).

Bowyer, John Wilson, *The Celebrated Mrs Centlivre* (Durham NC, 1952).

Crosby, F. A., *Une romancière oubliée, Mme Riccoboni, sa vie, ses oeuvres* (Paris, 1924).

Curtis, Judith, 'The *Epistolières*', in Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment* (Bloomington, 1984), pp. 226–41.

Demay, Andrée, *Marie-Jeanne Riccoboni: ou de la pensée féministe chez une romancière du XVIII^e siècle* (Paris, 1977).

Duffy, Maureen, *The Passionate Shepherdess: Aphra Behn 1640–89* (London, 1977).

Eaves, T. C. Duncan, and Ben D. Kimpel, 'The composition of *Clarissa* and its revision before publication', *Publications of the Modern Language Association of America*, 83 (1968), 416–28.

Samuel Richardson: A Biography (Oxford, 1971).

Ezell, Margaret J. M., *Writing Women's Literary History* (Baltimore and London, 1993).

Ferguson, Moira (ed.), *First Feminists: British Women Writers 1578–1799* (Bloomington and Old Westbury NY, 1985).

Gallagher, Catherine, *Nobody's Story: The Vanishing Acts of Women Writers in the Marketplace 1670–1820* (Berkeley, 1994).

Green, Mary Elizabeth, 'Elizabeth Elstob: the Saxon nymph', in J. R. Brink (ed.), *Female Scholars: A Tradition of Learned Women Before 1800* (Montreal, 1980), pp. 137–60.

Halsband, Robert, 'Addison's *Cato* and Lady Mary Wortley Montagu', *Publications of the Modern Language Association of America*, 65 (1950), 1,122–9.

'Ladies of letters in the eighteenth century', in Earl Miner (ed.), *Stuart and Georgian Moments* (Berkeley and Los Angeles, 1972), pp. 271–91.

The Life of Lady Mary Wortley Montagu (Oxford, 1956).

Hampsten, Elizabeth, 'Petticoat authors: 1660–1720', *Women's Studies*, 7 (1980), 21–38.

Harris, Jocelyn, 'Sappho, souls, and the Salic law of wit', in Alan Charles Kors and Paul J. Korshin (eds.), *Anticipations of the Enlightenment in England, France, and Germany* (Philadelphia, 1987), pp. 232–58.

Haussonville, Gabriel Paul Othenin de Cléron, Comte d', *The Salon of Madame Necker*, trans. Henry M. Trollope (New York, 1882).

Herold, J. Christopher, *Mistress to an Age: A Life of Madame de Staël* (New York, 1958).

Hopkins, Mary Alden, *Hannah More and Her Circle* (New York, 1947).

Irwin, Joyce L., 'Anna Maria van Schurman: The Star of Utrecht', in J. R. Brink (ed.), *Female Scholars: A Tradition of Learned Women Before 1800* (Montreal, 1980), pp. 68–85.

Isles, Duncan, 'Johnson and Charlotte Lennox', *New Rambler*, 19 (1967), 34–8.

Johnson, Reginald Brimley (ed.), *Bluestocking Letters* (London, 1926).

The Letters of Hannah More (London, 1925).

Kavanaugh, Julia, *English Women of Letters* (London, 1862).

Labalme, Patricia (ed.), *Beyond Their Sex: Learned Women of the European Past* (New York, 1980).

Lanser, Susan Sniader, and Evelyn Torton Beck, '[Why] Are there no great women critics? And what difference does it make?', in Julia A. Sherman and Evelyn Torton Beck (eds.), *The Prism of Sex: Essays in the Sociology of Knowledge* (Madison WI, 1979), pp. 79–91.

Lipking, Lawrence, 'Aristotle's sister: a poetics of abandonment', in Robert von Hallberg (ed.), *Canons* (Chicago, 1983), pp. 85–106.

Littlewood, S. R., *Elizabeth Inchbald and her Circle 1753–1821* (London, 1921).

McMullen, Lorraine, *An Odd Attempt in a Woman: The Literary Life of Frances Brooke* (Vancouver, 1983).

Mahl, Mary R., and Helene Koon (eds.), *The Female Spectator: English Women Writers before 1800* (Bloomington and Old Westbury NY, 1977).

Masson, Pierre-Maurice, *Madame de Tencin 1682–1749* (Paris, 1909).

Miller, Nancy K., 'Men's reading, women's writing: gender and the rise of the novel', *Yale French Studies*, 75 (1988), 40–55.

Moore, Catherine E., '"Ladies . . . taking the pen in hand": Mrs Barbauld's criticism of eighteenth-century women novelists', in Mary Anne Schofield and Cecilia Macheski (eds.), *Fetter'd or Free: British Women Novelists 1670–1815* (Athens OH, 1986), pp. 383–97.

Needham, Gwendolyn, 'Mrs Frances Brooke: dramatic critic', *Theatre Notebook*, 15 (Winter 1960–1), 47–52.

Reynolds, Myra, *The Learned Lady in England, 1650–1750* (Boston and New York, 1920).

Rogers, Katharine, *Feminism in Eighteenth-Century England* (Urbana IL, 1982).

Schlenther, Paul, *Frau Gottsched und die bürgerliche Komödie* (Berlin, 1886).

Stewart, Joan Hinde, 'The novelists and their fictions', in Samia I. Spencer (ed.), *French Women and the Age of Enlightenment* (Bloomington, 1984), pp. 197–211.

'Vers un "Nouveau Théâtre Anglais", ou la liberté dans la diction', *French Forum*, 9 (1984), 181–9.
Sunstein, Emily W., *A Different Face: The Life of Mary Wollstonecraft* (New York, 1975).
Todd, Janet, *Feminist Literary History* (London, 1988).
The Sign of Angellica: Women, Writing and Fiction, 1660–1800 (London, 1989).
Todd, Janet (ed.), *A Dictionary of British and American Women Writers 1660–1800* (Totowa NJ, 1987).
A Wollstonecraft Anthology (Bloomington and London, 1977).

Primitivism

Primary and secondary sources

Aarsleff, Hans, *From Locke to Saussure* (Minneapolis, 1982).
The Study of Language in England 1780–1860 (Minneapolis, 1983).
Bernheimer, Richard, *Wild Men in the Middle Ages* (Cambridge MA, 1952).
Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 10th edn (3 vols., London, 1806).
Bond, Richmond, *Queen Anne's American Kings* (Oxford, 1952).
Brown, Roger, *Wilhelm von Humboldt's Conception of Linguistic Relativity* (The Hague, 1967).
Chinard, Gilbert, *L'Amérique et le rêve exotique dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle* (Paris, 1934).
A Collection of Old Ballads (3 vols., London, 1723–5).
Condillac, Étienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connoissances humaines*, in *Oeuvres* (Paris, 1798).
Davenant, Sir William, *Dramatic Works*, ed. James Maidment and William Logan (6 vols., Edinburgh, 1883).
Dudley, Edward, and Maximillian Novak, *The Wild Man Within* (Pittsburgh, 1972).
Fairchild, Hoxie Neal, *The Noble Savage* (New York, 1928).
Farley, Frank Edgar, 'The dying Indian', in *Anniversary Papers by Colleagues and Pupils of . . . Kittredge* (Boston, 1913).
Gale, Theophilus, *The Court of the Gentiles* (Oxford and London, 1669–77).
Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913).
Lafitau, Joseph-François, *Moeurs des sauvages américains*, ed. Edna Lemay (2 vols. Paris, 1983).
Lahontan, Louis d'Arce Baron de, *New Voyages to North America* (2 vols., Chicago, 1905).
Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas* (New York, 1960).

Lovejoy, Arthur O., *et al.*, *A Documentary History of Primitivism* (Baltimore, 1935).
Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (2 vols., London, 1787).
A Letter to the Right Reverend Author of the Divine Legation of Moses Demonstrated (Oxford, 1765).
Monboddo, James Burnett, Lord, *Of the Origin and Progress of Language*, 2nd edn (6 vols., Edinburgh, 1774).
Pearce, Roy Harvey, *The Savages of America* (Baltimore, 1953).
Todorov, Tzvetan, *The Conquest of America*, trans. Richard Howard (New York, 1985).

Tuveson, Ernest Lee, *Millennium and Utopia* (Berkeley, 1949).
Vico, Giambattista, *The New Science*, trans. Thomas Bergin and Max Fisch (Ithaca, 1968).
Warburton, William, *The Divine Legation of Moses Demonstrated* (2 vols., London, 1741).
Whitney, Lois, 'English primitivistic theories of epic origins', *Modern Philology*, 21 (1929), 337–78.
Primitivism and the Idea of Progress in English Popular Literature of the Eighteenth Century (Baltimore, 1934).

Medieval revival and the Gothic

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *Miscellaneous Works*, ed. A. C. Guthkelch (2 vols., London, 1914).
Aikin, John, and Anna Laetitia Aikin, *Miscellaneous Pieces in Prose* (London, 1773).
Chatterton, Thomas, *Complete Works*, ed. Donald S. Taylor and Benjamin B. Hoover (2 vols., Oxford, 1971).
Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939–43).
Dodsley, Robert, *Correspondence*, ed. James E. Tierney (Cambridge, 1988).
A Select Collection of Old Plays (12 vols., London, 1744–5).
Drake, Nathan, *Literary Hours* (2 vols., London, 1798; 2nd edn 1800).
Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
Hazlitt, William, *Complete Works*, ed. P. P. Howe (21 vols., London, 1930–4).
Hurd, Richard, *Letters on Chivalry and Romance*, ed. Hoyt Trowbridge (Los Angeles, 1963).
Johnson, Samuel, *A Journey to the Western Islands of Scotland*, ed. J. D. Fleeman (Oxford, 1985).

Lives of the English Poets, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).

Mathias, Thomas, *The Pursuits of Literature* (London, 1794–7; 10th edn 1799).

Percy, Thomas, *The Correspondence of Thomas Percy and Edmond Malone*, ed. Arthur Tillotson (Baton Rouge, 1944).

The Correspondence of Thomas Percy and Richard Farmer, ed. Cleanth Brooks (Baton Rouge, 1946).

Reliques of Ancient English Poetry (3 vols., London, 1765; 4th edn 1794).

Pope, Alexander, *Pastoral Poetry and An Essay on Criticism*, ed. E. Audra and Aubrey Williams (London, 1961).

Works, ed. William Warburton (9 vols., London, 1770).

Reeve, Clara, *The Old English Baron*, ed. James Trainer (London, 1967).

The Progress of Romance (2 vols., London, 1785).

Ritson, Joseph, *Ancient English Metrical Romanceës* (3 vols., London, 1802).

Rymer, Thomas, *Critical Works*, ed. Curt A. Zimansky (New Haven, 1956).

Sade, Marquis de, 'Idée sur les romans', in *Oeuvres complètes du Marquis de Sade: Édition Définitive*, X (Paris, 1973); trans. as 'Reflections on the Novel', in *The Marquis de Sade: The 120 Days of Sodom and other Writings*, trans. Austryn Wainhouse and Richard Seaver (New York, 1966).

Sidney, Sir Philip, *An Apology for Poetry*, ed. Geoffrey Shepherd (London, 1965).

The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).

Staël, Germaine de, *Essai sur les fictions*, in *Oeuvres complètes de Mme la Baronne de Staël*, II (Paris, 1820); trans. as 'Essay on Fictions', in *An Extraordinary Woman: Selected Writings of Germaine de Staël*, trans. Vivian Folkenflik (New York, 1987).

Turner, Sharon, *The History of the Anglo-Saxons* (4 vols., London, 1799–1805).

Walpole, Horace, *The Castle of Otranto*, ed. W. S. Lewis (Oxford, 1969).

Correspondence, ed. W. S. Lewis (48 vols., New Haven, 1937–83).

Works, ed. Mary Berry (5 vols., London, 1798).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1756–82).

Warton, Thomas, *The History of English Poetry, from the Close of the Eleventh to the Commencement of the Eighteenth Century* (3 vols., London, 1774–81).

Observations on the Fairy Queen of Spenser (London, 1754; 2nd edn, 2 vols., 1762).

Wordsworth, William, *Prose Works*, ed. W. J. B. Owen and Jane Worthington Smyser (3 vols., Oxford, 1974).

Wright, James, *Historia Histrionica: A Historical Account of the English Stage* (London, 1699).

Secondary sources

Brewer, Derek (ed.), *Chaucer: The Critical Heritage*, vol. I, *1385–1837* (London, 1978).

Bronson, Bertrand H., *Joseph Ritson: Scholar-at-Arms* (2 vols., Berkeley, 1938).

Cooke, Arthur L., 'Some side lights on the theory of the Gothic romance', *Modern Language Quarterly*, 12 (1951), 429–36.

Davis, Bertram H., *Thomas Percy: A Scholar-Cleric in the Age of Johnson* (Philadelphia, 1989).

Frank, Frederick S., *The First Gothics: An Annotated Critical Guide to the English Gothic Novel* (New York, 1987).

Friedman, Albert B., *The Ballad Revival: Studies in the Influence of Popular on Sophisticated Poetry* (Chicago, 1961).

Hadley, Michael, *The Undiscovered Genre: A Search for the German Gothic Novel* (Berne, 1978).

Haywood, Ian, *The Making of History: A Study of the Literary Forgeries of James Macpherson and Thomas Chatterton in Relation to Eighteenth-Century Ideas of History and Fiction* (Rutherford NJ, 1986).

Hooker, Edward Niles, 'The reviewers and the New Criticism, 1754–1770', *Philological Quarterly*, 13 (1934), 189–202.

Johnston, Arthur, *Enchanted Ground: The Study of Medieval Romance in the Eighteenth Century* (London, 1964).

Kinghorn, A. M., 'Warton's *History* and Early English poetry', *English Studies*, 44 (1963), 197–204.

Kliger, Samuel, *The Goths in England: A Study in Seventeenth and Eighteenth-Century Thought* (Cambridge MA, 1952).

Levine, Joseph M., *Humanism and History: Origins of Modern English Historiography* (Ithaca and London, 1987).

Lipking, Lawrence, *The Ordering of the Arts in Eighteenth-Century England* (Princeton, 1970).

Longueil, Alfred E., 'The word "Gothic" in eighteenth-century criticism', *Modern Language Notes*, 38 (1923), 453–60.

McNutt, Dan J. *The Eighteenth-Century Gothic Novel: An Annotated Bibliography of Criticism and Selected Texts* (New York, 1975).

Meyerstein, E. H. W., *A Life of Thomas Chatterton* (London, 1930).

Parreaux, André, *The Publication of 'The Monk': A Literary Event 1796–1798* (Paris, 1960).

Paulson, Ronald, *Representations of Revolution (1789–1820)* (New Haven and London, 1983).

Payne, Richard C., 'The rediscovery of Old English poetry in the English literary tradition', in Carl T. Berkhout and Milton McC. Gatch (eds.), *Anglo-Saxon Scholarship: The First Three Centuries* (Boston, 1982), pp. 149–66.

Pittock, Joan C., *The Ascendancy of Taste: The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).

Potter, Robert, *The English Morality Play: Origins, History and Influence of a Dramatic Tradition* (London, 1975).
Sabor, Peter (ed.), *Horace Walpole: The Critical Heritage* (London, 1987).
Spector, Robert Donald, *The English Gothic: A Bibliographic Guide to Writers from Horace Walpole to Mary Shelley* (Westport CT, 1984).
Spurgeon, Caroline F. E., *Five Hundred Years of Chaucer Criticism and Allusion 1357–1900* (3 vols., Cambridge, 1925).
Stafford, Fiona J., *The Sublime Savage: A Study of James Macpherson and the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1988).
Summers, Montague, *The Gothic Quest: A History of the Gothic Novel* (London, 1938).
Vance, John A., *Joseph and Thomas Warton* (Boston, 1983).
Varma, Devendra P., *The Gothic Flame* (London, 1957).
Wellek, René, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941).

Voltaire, Diderot, Rousseau and the *Encyclopédie*

Voltaire

Dictionnaire philosophique, Édition revue et corrigée (Paris, 1967).
Letter to Horace Walpole, 15 July 1768, in Theodore Besterman (ed.), *Voltaire's Correspondence*, vol. 69 (Geneva, 1961), pp. 251–7.
Lettres philosophiques, ed. Raymond Naves (Paris, 1964).
Naves, Raymond, *Le goût de Voltaire* (Paris, 1938).
Pichois, Claude, 'Voltaire et Shakespeare: un plaidoyer', *Shakespeare Jahrbuch*, 98 (1962), 178–88.
Sareil, Jean (ed.), *Voltaire et la critique* (Englewood Cliffs NJ, 1966).
Le Siècle de Louis XIV, ed. Antoine Adam (2 vols., Paris, 1966).

Diderot

Brewer, Daniel, *The Discourse of Enlightenment in Eighteenth-Century France: Diderot and the Art of Philosophizing* (Cambridge, 1993).
Chouillet, Jacques, *La Formation des idées esthétiques de Diderot 1745–1763* (Paris, 1973).
Lettre sur les sourds et muets, ed. Paul Hugo Meyer, in *Diderot Studies*, 7 (Geneva, 1965).
Meyer, Paul H., 'The "Lettre sur les sourds et muets" and Diderot's emerging concept of the critic', in *Diderot Studies*, 6 (1964), 133–55.
Oeuvres esthétiques, ed. Paul Vernière (Paris, 1959).
Oeuvres romanesques, ed. Henri Bénac (Paris, 1962).

Rousseau

Lettre à Mr d'Alembert sur les spectacles, ed. M. Fuchs (Geneva, 1948).
Oeuvres complètes (5 vols., Paris, 1959–95).

L'Encyclopédie, Marmontel, Journalists, Other Writers

Bingham, Alfred J., 'Voltaire and Marmontel', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 55 (1967), 205–62.
Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm, Diderot, Raynal, Meister, etc., ed. Maurice Tourneur (16 vols., Paris, 1877–82).
Dehergne, Joseph, 'Une table des matières de "L'Année littéraire" de Fréron', *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 65, 2 (1965), 269–73.
Delille, Jacques, 'Géorgiques', in *Oeuvres complétes*, vol. 2 (Paris, 1824).
Diderot, Denis and Jean le Rond d'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (17 vols., Paris, 1751–65).
Gaudin, Lois Frances, *Les lettres anglaises dans l'Encyclopédie* (New York, 1942).
Kölving, Ulla, and Jeanne Carriat, 'Inventaire de la "Correspondance littéraire" de Grimm et Meister', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vols. 225–7 (1984).
La Harpe, Jean-François de, *Oeuvres* (Paris, 1820–1).
Marmontel, Jean-François, *Oeuvres complètes*. Nouv. éd. (19 vols., Paris, 1818) (*Éléments de littérature* forms vols. 12–15).
Monty, Jeanne, *La critique littéraire de Melchior Grimm* (Geneva, 1961).
Pichois, Claude, 'Préromantiques, rousseauistes et shakespeariens (1770–1778)', *Revue de littérature comparée*, 33 (1959), 348–55.
Rocafort, Jacques, *Les doctrines littéraires de l'Encyclopédie* (Paris, 1890).
Schlobach, Jochen, 'Literarische Korrespondenzen', in Gerhard Sauder and Jochen Schlobach (eds.), *Aufklärungen. Frankreich und Deutschland im 18. Jahrhundert*, vol. 1, pp. 221–33 (Heidelberg, 1985).
Trenard, Louis, 'La Presse française des origines à 1788', in Claude Bellanger, Jacques Godechot, Pierre Guiral and Fernand Terrou (eds.), *Histoire générale de la presse française*, I (Paris, 1969).
Van Tieghem, Paul, *L'Année littéraire comme intermédiaire en France des littératures étrangères* (Paris, 1917).
[Young, Edward], *Les Nuits d'Young, traduites de l'anglois par M. Le Tourneur.* (Nouv. éd., Paris, 1770).

Secondary sources, general

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain, 1750–1830* (Paris, 1973).
Dictionnaire des lettres françaises (Paris, 1960).
Gilman, Margaret, *The Idea of Poetry in France* (Cambridge, 1958).

Green, Frederick C., *Minuet* (London, 1935).
Hervier, Marcel, *Les écrivains français jugés par leurs contemporains*, vol. 2: *Le Dix-Huitième Siècle* (Paris, 1931).
Houston, John Porter, *The Demonic Imagination. Style and Theme in French Romantic Poetry* (Baton Rouge, 1969).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism*, vol. I (New Haven and London, 1955).

German literary theory from Gottsched to Goethe

Primary sources, individual authors

Bodmer, J. J., *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* (1736).
Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie (1740).
Breitinger, J. J., *Critische Dichtkunst* (1740).
Briefe die neueste Literatur betreffend (1759–65).
Bürger, G. A., *Herzensausguß über Volkspoesie* (1776).
Curtius, M. C., *Aristoteles Dichtkunst* (1753).
Engel, J. J., *Anfangsgründe einer Theorie der Dichtarten* (1783).
Goethe, J. W., *Einfache Nachahmung, Manier, Stil* (1789).
Einleitung in die Propyläen (1798).
Literarischer Sansculottismus (1795).
Maximen und Reflexionen (1809ff.).
Der Sammler und die Seinigen (1799).
Shakespeare und kein Ende (1816).
Gottsched, J. C., *Beiträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit* (1732–44).
Der Biedermann (1727–9).
Versuch einer critischen Dichtkunst (1730).
Hamann, J. G., *Kreuzzüge des Philologen* (1762).
Herder, J. G., *Kritische Wälder* (1769).
Über die neuere deutsche Literatur. Fragmente (1767).
Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter (1773).
Lenz, J. M. R., *Anmerkungen übers Theater* (1774).
G. E. Lessing, *Briefwechsel mit Mendelssohn und Nicolai über das Trauerspiel* (1756–7).
Hamburgische Dramaturgie (1767–9).
Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766).
Wie die Alten den Tod gebildet (1769).
Mendelssohn, M., *Briefe über die Empfindung* (1755).
Moritz, K. P., *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788).
Schiller, F., *Gedanken über den Gebrauch des Gemeinen und Niedrigen in der Kunst* (1793).

Die Horen (1795–7).
Kallias oder über die Schönheit (1793).
Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet (1785).
Über Bürgers Gedichte (1791).
Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie (1803).
Über die ästhetische Erziehung des Menschen (1795).
Über Matthissons Gedichte (1794).
Über naive und sentimentalische Dichtung (1796).
Schlegel, J. E., *Einschränkung der Künste auf einen einzigen Satz* (trans. of Batteux, 1751).
Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs (1741).
Sulzer, J. G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–4).
Wieland, C. M., *Der Teutsche Merkur* (1772–1810).
Winckelmann, J. J., *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755).
Geschichte der Kunst des Altertums (1764).

Secondary sources, German Enlightenment

Bruford, W. H., *Germany in the Eighteenth Century: The Social Background of the Literary Revival* (Cambridge, 1965).
Cassirer, Ernst, *Die Philosophie der Aufklärung* (Tübingen 1932).
Europäische Aufklärung I, ed. Walter Hinck (Frankfurt, 1974).
Habermas, Jürgen, *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (Neuwied, 1962).
Hazard, Paul, *Die Herrschaft der Vernunft. Das europäische Denken im 18. Jahrhundert* (Hamburg, 1949).
Kopitzsch, Franklin, *Aufklärung, Absolutismus und Bürgertum in Deutschland* (Munich, 1976).
Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise* (Freiburg, 1959).
Kraus, Werner, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (Berlin, 1963).
Literatur im Epochenumbruch. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert, ed. G. Klotz, W. Schröder and P. Weber (Berlin, 1977).
Pütz, Peter, *Die deutsche Aufklärung* (Darmstadt, 1978).
Wehler, Hans Ulrich, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte I, 1700–1815* (Munich, 1987).
Wessel, Hans-Friedrich (ed.), *Aufklärung* (Frankfurt, 1984).

Secondary sources, literary life

Balet, L., and E. Gerhard, *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Strasbourg, 1936).

Berghahn, Klaus L., 'Das schwierige Geschäft der Aufklärung', in H.-F. Wessel (ed.), *Aufklärung* (Frankfurt, 1984), pp. 32–65.
Haferkorn, Hans Jürgen, 'Der freie Schriftsteller. Eine literatursoziologische Studie über seine Entstehung und Lage in Deutschland zwischen 1750 und 1800', in *Archiv für die Geschichte des Buchwesens*, 5 (1964), 523–711.
Kiesel, H., and P. Münch, *Gesellschaft und Literatur im 18. Jahrhundert* (Munich, 1977).
Kirchner, Joachim, *Die Grundlagen des deutschen Zeitschriftenwesens* (Mit einer Gesamtbibliographie der deutschen Zeitschriften bis zum Jahre 1790), (2 vols., Leipzig, 1928–32).
Martens, Wolfgang, *Die Botschaft der Tugend. Die Aufklärung im Spiegel der deutschen Moralischen Wochenschriften* (Stuttgart, 1968).
Möller, Horst, *Aufklärung in Preußen* (Berlin, 1974).
Prutz, Robert E., *Geschichte des deutschen Journalismus* (Hanover, 1845).
Schenda, Rolf, *Volk ohne Buch. Studien zur Sozialgeschichte der populären Lesestoffe, 1770–1910* (Frankfurt, 1970).
Ungern-Sternberg, Wolfgang von, 'Schriftsteller und literarischer Markt', in *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution, 1680–1789*, ed. Rolf Grimminger (Munich, 1980), pp. 133–185.
Wilke, Jürgen, *Literarische Zeitschriften des 18. Jahrhunderts, 1688–1789* (Stuttgart, 1978).

Secondary sources, German literary theory and criticism

Adler, Hans, *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie Johann Gottfried Herders* (Hamburg, 1990).
Borinski, Karl, *Die Antike in der Poetik und Kunsttheorie. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe* (Leipzig, 1921–4).
Boyd, J. S., *The Function of Mimesis and its Decline* (Cambridge, 1968).
Butler, E. M., *The Tyranny of Greece over Germany* (Cambridge, 1935).
Fambach, Oskar, *Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik, 1750–1850* (Berlin, 1957ff.).
Freier, H., *Kritische Poetik: Legitimation und Kritik der Poesie in Gottscheds Dichtkunst* (Stuttgart, 1963).
Gebauer, Gunter (ed.), *Das Laokoon-Projekt* (Stuttgart, 1984).
Herrmann, H. P., *Nachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1740* (Bad Homburg, 1970).
Hohendahl, Peter Uwe (ed.), *A History of German Literary Criticism, 1730–1980* (Lincoln NB, 1988), pp. 13–98.
Mayer, Hans (ed.), *Deutsche Literaturkritik I, 1730–1830* (Frankfurt, 1962).
Nachahmung und Illusion, ed. H. R. Jauß (Munich, 1964).
Nivelle, Armand, *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin, 1971).

Sørensen, Bengt A., *Symbol und Symbolismus in der ästhetischen Theorie des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik* (Copenhagen, 1963).
Szondi, Peter, 'Antike und Moderne in der Ästhetik der Goethezeit', in Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie I* (Frankfurt, 1974), pp. 11–266.
Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750–1950* (New Haven, 1955), vol. I: *The Later Eighteenth Century.*
Wiegmann, Hermann, *Geschichte der Poetik* (Stuttgart, 1977).

The Scottish Enlightenment

Primary sources and texts

Alison, Archibald, *Essay on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1790).
Bacon, Francis, *Works*, ed. J. Spedding, R. L. Ellis and D. D. Heath (14 vols., London, 1857–74).
Beattie, James, *Dissertations Moral and Critical* (London and Edinburgh, 1783).
Lectures on Moral Philosophy (Aberdeen University Library MSS M 165, 1740.18.).
Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1735).
Letters on Mythology (London, 1747).
Blair, Hugh, *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian* (Edinburgh, 1763).
Essays on Rhetoric and Belles Lettres (Edinburgh, 1783); ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale, 1965).
Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric* (2 vols., London and Edinburgh, 1776).
Fergusson, Robert, *The Poems of Robert Fergusson,* (Edinburgh, 1773); ed. M. P. McDiarmid, Scottish Text Society vols. 21 and 24 (Edinburgh and London, 1954–6).
Fordyce, David, *Dialogues concerning Education* (2 vols., London, 1747; 3rd edn London, 1757).
Gerard, Alexander, *An Essay on Genius* (London and Edinburgh, 1774).
An Essay on Taste (London and Edinburgh, 1758); 3rd edn (London and Edinburgh, 1759).
Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. Eugene F. Miller, rev. edn (Indianapolis, 1987).
Hutcheson, Francis, *Essays on the Nature and Conduct of our Passions and Affections* (Glasgow, 1728).
An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue (Glasgow, 1725).
Johnson, Samuel, *A Journey to the Western Isles of Scotland* (London, 1775).
Kames, Henry Home, Lord, *The Elements of Criticism* (2 vols., Edinburgh, 1762); 4th edn (2 vols., Edinburgh and London, 1769).

Ramsay, Allan, *The Ever Green* (Edinburgh, 1724).

Rollin, Charles, *The Method of Teaching and Studying the Belles Lettres, or an Introduction to Languages, Poetry, Rhetoric, History, Moral Philosophy, Physick, and with reflections on TASTE; and Instructions with regard to Eloquence of the Pulpit, the Bar, and the Stage*, 2nd edn (London, 1737).

Scott, Robert Eden, *Elements of Rhetoric for the Use of the Students of King's College* (Aberdeen, 1802).

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (3 vols., London, 1708–14).

Smith, Adam, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. J. C. Bryce (Oxford, 1983).

Secondary sources

Alexander, Ian, *Two Studies in Romantic Reasonings: Edinburgh Reviewers and the English Tradition*, Salzburg Studies in English Literature, 49 (2 vols., 1976).

Brunius, Teddy, *David Hume on Criticism*, Figura 2, Studies Edited by the Institute of Art History, University of Uppsala (Uppsala, 1952).

Campbell, R. H., and Andrew Skinner, *The Origins and Nature of the Scottish Enlightenment* (Glasgow, 1982).

Carter, J. J., and J. H. Pittock (eds.), *Aberdeen and the Enlightenment* (Aberdeen, 1987).

Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).

Davie, George E., *The Scottish Enlightenment*, The Historical Association General Series 99 (London, 1981).

Dwyer, John, *Virtuous Discourse: Sensibility and Community in Late Eighteenth-Century Scotland* (Edinburgh, 1987).

Emerson, Roger, 'Scottish universities in the eighteenth century, 1690–1800', *Studies in Voltaire and the Eighteenth Century*, 157 (1977).

Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism* (Oxford, 1965).

Graham, Henry G., *Scottish Men of Letters in the Eighteenth Century* (London, 1901).

Hipple, Walter J., *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).

Hook, Andrew (ed.), *The History of Scottish Literature*, vol. 2, *1600–1800* (Aberdeen, 1987).

Horner, Winifred J. (ed.), *The Present State of Scholarship in Historical and Contemporary Rhetoric* (Columbia and London, 1983).

Howell, W. B., *Eighteenth-Century British Logic and Rhetoric* (Princeton, 1971).

Lehmann, William C., *Henry Home, Lord Kames, and the Scottish Enlightenment* (The Hague, 1971).

McGuirk, Carol, *Robert Burns and the Sentimental Era* (Athens OH, 1987).

MacQueen, John, *The Enlightenment and Scottish Literature, Progress and Poetry*, vol. 1 (Edinburgh, 1982).
Mooney, Michael, *Vico in the Tradition of Rhetoric* (Princeton, 1985).
Mullan, John, *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century* (Oxford, 1988).
Pittock, J. H., *The Ascendancy of Taste* (London, 1973).
Pittock, J. H., and A. Wear (eds.), *Interpretation and Cultural History* (London, 1991).
Richards, I. A., *The Philosophy of Rhetoric* (New York, 1936).
Sher, Richard, *Church and University in the Scottish Enlightenment* (Princeton and Edinburgh, 1985).
Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius. Eighteenth-Century Notions of the Early Greek Epic* (Cambridge, 1979).
Simpson, Kenneth, *The Protean Scot: the Crisis of Identity in Eighteenth-Century Scottish Literature* (Aberdeen, 1981).
Tytler, Alexander Fraser, *Memoirs of the Life and Writings of Lord Kames* (Edinburgh, 1807).
Wallace, Karl, *Francis Bacon on Communication and Rhetoric* (Chapel Hill, 1948).
Waszek, Norbert, *The Scottish Enlightenment and Hegel's Account of 'Civil Society'* (Dordrecht, Boston, London, 1988).

Canons and canon formation

Primary sources and texts

Blackwell, Thomas, *An Enquiry into the Life and Writings of Homer* (London, 1739, rpt Menston, Yorks., 1972).
Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale IL and Edwardsville, 1965).
Boileau-Despréaux, Nicolas, *Oeuvres*, ed. Georges Mongrédien (Paris, 1961).
Bolingbroke, Henry St John, Viscount, *Historical Writings*, ed. Isaac Kramnick (London, 1972).
Dennis, John, 'On the Genius and Writings of Shakespear', in *The Critical Writings of John Dennis*, ed. E. N. Hooker (2 vols., Baltimore, 1939–43).
Descartes, René, *Oeuvres de Descartes*, ed. Charles Adam and Paul Tannery (12 vols., rev. edn, Paris, 1964–76).
Dryden, John, 'Preface. The Grounds of Criticism in Tragedy', in *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
Edwards, Thomas, *The Canons of Criticism and Glossary: Being a Supplement to Mr Warburton's Edition of Shakespear Collected from the Notes in that*

Celebrated Work, and Proper to Be Bound up with It, 7th edn, Reprints of Economic Classics (New York, 1970).
Fielding, Henry, *Amelia*, ed. Martin C. Battestin (Oxford, 1983).
Fontenelle, Bernard, *Oeuvres Diverses* (3 vols., Paris, 1818).
Goldsmith, Oliver, 'An Inquiry into the Present State of Polite Learning', in *Collected Works*, ed. Arthur Friedman (5 vols., Oxford, 1966).
Herder, Johann Gottfried, 'Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker', in *Sämtliche Werke*, V, pp. 159–207.
'Shakespeare', in *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe*, ed. H. B. Nisbet (Cambridge, 1985); original in *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan, 33 vols. (Berlin, 1877–1913), V, pp. 208–31.
Johnson, Samuel, *Johnson on Shakespeare*, vols. VII and VIII of *The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson*, ed. Arthur Sherbo (New Haven, 1968).
Lives of the English Poets, ed. G. B. Hill (3 vols., Oxford, 1905).
Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (London, 1847).
Montfaucon, Bernard de, *Antiquity Explained and Represented in Sculpture* (2 vols., London, 1721–2).
Novalis, *Schriften*, ed. Paul Kluckhorn and Richard Samuel (5 vols., Stuttgart, 1960–75).
Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (5 vols., Paris, 1959–95).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* (New York, 1964).
Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Karina Williamson and Marcus Walsh (4 vols., Oxford, 1980–7).
Smith, D. Nichol (ed.), *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare* (Oxford, 1963).
Stukeley, William, *Stonehenge: A Temple Restor'd to the British Druids* [and] *Avebury: A Temple of the British Druids*, ed. Robert D. Richardson, Jr (New York, 1984).
Swift, Jonathan, 'A Proposal for Correcting the English Tongue', ed. Herbert Davis and Louis Landa, vol. IV of *The Prose Writings of Jonathan Swift*, ed. Herbert Davis *et al.* (14 vols., Oxford, 1939–68), pp. 1–21.
A Tale of a Tub, ed. A. C. Guthkelch and D. Nichol Smith, 2nd edn (Oxford, 1958).
Temple, Sir William, 'An Essay upon the Ancient and Modern Learning', in *Five Miscellaneous Essays by Sir William Temple*, ed. Samuel Holt Monk (Ann Arbor, 1963), pp. 37–71.
Theobald, Lewis, 'Preface to Edition of Shakespeare', in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford, 1963).
Vico, Giambattista, *The New Science of Giambattista Vico*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch (New York, 1948, rpt 1961).

Opere, ed. Fausto Nicolini (Naples, 1953).

Voltaire, *Le Temple du Goût*, in *Oeuvres Complètes*, ed. Louis Moland (52 vols., Paris, 1877–85).

Warburton, William, 'Preface to Edition of Shakespeare', in *Eighteenth-Century Essays on Shakespeare*, ed. D. Nichol Smith (Oxford, 1963).

Wheeler, Kathleen M., *German Aesthetic and Literary Criticism: The Romantic Ironists and Goethe* (Cambridge, 1984).

Winckelmann, Johann Joachim, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (Berlin, 1885; rpt Liechtenstein, 1968).

Geschichte der Kunst des Altertums, ed. Wilhelm Senff (Weimar, 1964).

The History of Ancient Art, trans. G. Henry Lodge (2 vols., London, 1881).

Winckelmann: Writings on Art, ed. David Irwin (London, 1972).

Wordsworth, William, *Lyrical Ballads*, ed. R. L. Brett and A. R. Jones (London, 1965).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953).

Belanger, Terry, 'Publishers and writers in eighteenth-century England', in Isabel Rivers (ed.), *Books and Their Readers in Eighteenth-Century England* (Leicester, 1982), pp. 5–25.

Butterfield, Herbert, 'Delays and paradoxes in the development of historiography', in K. Bourne and D. C. Watt (eds.), *Studies in International History* (London 1967), pp. 1–15.

Curtius, E. R., *European Literature and the Latin Middle Ages* (1953, rpt New York, 1963).

Erskine-Hill, Howard, *The Augustan Idea in English Literature* (London, 1983).

Flavell, M. Kay, 'Winckelmann and the German Enlightenment', *Modern Language Review*, 74 (1979), 79–96.

Fokkema, Douwe W., 'The canon as an instrument for problem solving', in János Riesz, Peter Boerner and Bernard Scholz (eds.), *Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature* (Tübingen, 1986).

Gorak, Jan, *The Making of the Modern Canon* (London, 1991).

Hazard, Paul, *La Crise de la conscience européene* (2 vols., Paris, 1935).

Maxwell, J. C., 'Demigods and pickpockets: the Augustan myth in Swift and Rousseau', *Scrutiny*, 11 (1942), 34–9.

Momigliano, Arnaldo, *Studies in Historiography* (London, 1966).

Patey, Douglas Lane, 'The eighteenth century invents the canon', *Modern Language Studies*, 18 (1988), 17–37.

Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship: From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age* (Oxford, 1968).

Rawson, Claude, *Order from Confusion Sprung: Studies in Eighteenth-Century Literature from Swift to Cowper* (London, 1985).

Simon, Fr. Richard, *Histoire Critique du Vieux Testament* (Frankfurt, 1967).
Starobinski, Jean, 'Criticism and authority', *Dedalus*, 106 (1977), 1–16.
'From the decline of erudition to the decline of nations: Gibbon's response to French thought', *Dedalus*, 105 (1976), 139–57.
Weinbrot, Howard D., *Augustus Caesar in 'Augustan' England: The Decline of a Classical Norm* (Princeton, 1977).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750–1850* (4 vols., Cambridge, 1981), I.

Literature and philosophy

Primary sources and texts

Addison, Joseph, and Richard Steele, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Alison, Archibald, *Essays on the Nature and Principles of Taste* (2 vols., Edinburgh, 1790).
Berkeley, George, *The Principles of Human Knowledge*, ed. G. J. Warnock (London, 1962).
Blake, William, *The Poetry and Prose of William Blake*, ed. David W. Erdman (New York, 1965).
Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (Indiana and London, 1958).
Butler, Bishop Joseph, *The Analogy of Religion, Natural and Revealed* . . . (1736; London, 1906).
Coleridge, Samuel Taylor, *Biographia Literaria* (1817), ed. James Engell and W. J. Bate, *The Collected Works of Samuel Taylor Coleridge*, gen. ed. Kathleen Coburn (Princeton, 1980–), vol. VII (1983).
Diderot, Denis, *The Encyclopédie of Diderot and D'Alembert*, ed. J. Lough (Cambridge, 1954).
Jacques le fataliste, trans. Michael Henry (Harmondsworth, 1986).
Oeuvres complètes, eds. H. Dieckmann *et al.* (Paris, 1975–).
Oeuvres romanesques, ed. Henri Bénac (Paris, 1962).
Rameau's Nephew and D'Alembert's Dream, trans. L. Tancock (Harmondsworth, 1966).
Goethe, Johann Wolfgang von, *Werke*, Hamburger Ausgabe (14 vols., Hamburg, 1948–64).
Hume, David, *Dialogues concerning Natural Religion*, ed. Norman Kemp Smith (2nd edn, London, 1947).
Essays Moral, Political and Literary (Oxford, 1903).
The Letters of David Hume, ed. J. Y. T. Grieg (2 vols., Oxford, 1932).
A Treatise of Human Nature, ed. L. A. Selby-Bigge, 3rd edn rev. by P. Nidditch (Oxford, 1975).

Hurd, Richard, *Discourse on Poetical Imitation*, in *Works* (8 vols., London, 1811).
Johnson, Samuel, *Rasselas*, ed. J. P. Hardy (Oxford, 1988).
Samuel Johnson, ed. Donald Greene, Oxford Authors Series (Oxford, 1984).
The Yale Edition of the Works of Samuel Johnson, ed. W. J. Bate *et al.* (New Haven, 1958–).
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism*, 9th edn (2 vols., Edinburgh, 1817).
Kant, Immanuel, *The Critique of Aesthetic Judgement*, trans. J. C. Meredith (Oxford, 1928).
The Critique of Practical Reason, trans. K. Abbott (London, 1879).
The Critique of Pure Reason, trans. Norman Kemp Smith (Oxford, 1929).
Werke, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902 ff.) (abbreviated as AA).
Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. P. H. Nidditch (Oxford, 1975).
Newton, Isaac, *Newton's Philosophy of Nature: Selections from his Works*, ed. H. S. Thayer (New York and London, 1953).
Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, gen. ed. John Butt (11 vols., London, 1939–69):
vol. I, *An Essay on Criticism*, eds. E. Audra and Aubrey Williams (1961);
vol. III (i), *An Essay on Man*, ed. Maynard Mack (1950).
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark, rev. edn (New Haven and London, 1975).
Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting*, 2nd edn (London, 1725).
Rousseau, Jean-Jacques, *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles*, ed. M. Fuchs (Geneva, 1948).
Oeuvres complètes (5 vols., Paris, 1959–95).
Schlegel, A. W., *Course of Lectures on Dramatic Art and Literature*, trans. J. Black (London, 1846).
Ueber Dramatische Kunst und Litteratur (3 vols., Heidelberg, 1817).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, 2nd edn (London, 1714).
Simpson, David (ed.), *The Origins of Modern Critical Thought: German Aesthetic and Literary Criticism from Lessing to Hegel* (Cambridge, 1988).
Smith, Adam, *The Theory of Moral Sentiments*, ed. D. D. Raphael and A. L. Macfie (Oxford, 1976).
Voltaire (François-Marie Arouet), *Candide, ou l'Optimisme* (Paris, 1969).
Letters on England, trans. L. Tancock (Harmondsworth, 1980).
Lettres philosophiques, ed. G. Lanson, rev. A-M. Rousseau (2 vols., Paris, 1964).
Oeuvres complètes, ed. T. Besterman (Geneva, 1968–).

Zadig and other Stories, ed. Haydn Mason (Oxford, 1971).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and The Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953).
Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature (New York, 1971).
Battestin, Martin, *The Providence of Wit* (Oxford, 1974).
Bosker, A., *Literary Criticism in the Age of Johnson*, 2nd edn (Groningen and Djakarta, 1954).
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. F. C. A. Koelln and J. P. Pettegrove (Princeton, 1951).
Christensen, Jerome, *Practicing Enlightenment: Hume and the Formation of a Literary Career* (Madison WI, 1987).
Crane, R. S., *The Idea of the Humanities* (2 vols., Chicago and London, 1967).
Damrosch, Leo, *Fictions of Reality in the Age of Hume and Johnson* (Madison WI, 1989).
Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA and London, 1981).
Fauvel, John, *et al.* (eds.), *Let Newton Be!* (Oxford, 1988).
France, Peter, *Diderot* (Oxford, 1983).
Fussell, Paul, *The Rhetorical World of Augustan Humanism* (Oxford, 1965).
Gay, Peter, *The Enlightenment: An Interpretation* (2 vols., London, 1966–9).
Ginsberg, Robert (ed.), *The Philosopher as Writer* (London and Toronto, 1987).
Grimsley, Ronald, *Jean-Jacques Rousseau* (Brighton, Sussex, 1983).
James, D. G., *The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke* (London, 1949).
Kuhns, Richard, *Literature and Philosophy: Structures of Experience* (London, 1971).
Levi, Albert W., *Philosophy as Social Expression* (Chicago and London, 1974).
Marshall, David, *The Surprising Effects of Sympathy* (Chicago, 1988).
Mason, Haydn, *Voltaire* (London, 1975).
Potkay, Adam, *The Fate of Eloquence in the Age of Hume* (Ithaca and London, 1994).
Richetti, John J., *Philosophical Writing: Locke, Berkeley, Hume* (Cambridge MA, 1983).
Rosenbaum, S. P. (ed.), *English Literature and British Philosophy* (Chicago and London, 1971).
Sambrook, James, *The Intellectual and Cultural Context of English Literature in the Eighteenth Century, 1700–1789* (London, 1986).
Schaper, Eva (ed.), *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics* (Cambridge, 1983).
Scruton, Roger, *Kant* (Oxford, 1982).

Stewart, M. A. (ed.), *Studies in the Philosophy of the Scottish Enlightenment* (Oxford, 1990).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism: 1750–1950* (4 vols., London, 1955).
Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background* (London, 1940).
Yolton, John W., *Thinking Matter: Materialism in Eighteenth-Century Britain* (Oxford, 1984).

The psychology of literary creation and literary response

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. D. F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (London, 1958).
Coleridge, S. T., *Biographia Literaria*, ed. J. Engell and W. J. Bate (2 vols., Princeton, 1983).
Dryden, John, *Of Dramatic Poesy and Other Critical Essays*, ed. George Watson (2 vols., London, 1962).
Duff, William, *An Essay on Original Genius*, ed. J. L. Mahoney (Gainesville, 1964).
Gerard, Alexander, *An Essay on Genius*, ed. B. Fabian (Munich, 1966).
An Essay on Taste, ed. W. J. Hipple (Gainesville, 1963).
Hartley, David, *Observations on Man, his Frame, his Duty, and his Expectations* (5th edn, London, 1810).
Hobbes, Thomas, *Leviathan*, ed. R. Tuck (Cambridge, 1991).
Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).
Newton, Isaac, *Opticks*, ed. E. T. Whittaker (London, 1931).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (2nd edn, London, 1714).
Second Characters, ed. B. Rand (Cambridge, 1914).
Spingarn, J. E., *Critical Essays of the Seventeenth Century* (3 vols., Oxford, 1908).
Young, Edward, *Conjectures on Original Composition*, ed. E. J. Morley (Manchester, 1918).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford, 1953).
Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory* (London, 1951).

Elioseff, L. A., *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism* (Ann Arbor, 1963).
Engell, James, *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism* (Cambridge MA, 1981).
Fox, Christopher, *Locke and the Scriblerians* (London, 1988).
James, D. G., *The Life of Reason: Hobbes, Locke, Bolingbroke* (London, 1949).
Kallich, Martin, *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England: A History of a Psychological Method in English Criticism* (The Hague, 1970).
MacLean, Kenneth, *John Locke and English Literature of the Eighteenth Century* (New Haven, 1936).
Marsh, Robert, *Four Dialectical Theories of Poetry: An Aspect of English Neo-Classical Criticism* (Chicago, 1965).
Thorpe, C. D., *The Aesthetic Theory of Thomas Hobbes* (Ann Arbor, 1940).
Tuveson, E. L., *The Imagination as a Means of Grace: Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Berkeley and Los Angeles, 1960).

Shaftesbury and Addison

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Letters of Joseph Addison*, ed. Walter Graham (Oxford, 1941).
The Works of the Right Honourable Joseph Addison, ed. Henry G. Bohn (6 vols., London, 1875).
Addison, Joseph, and Richard Steele, *The Guardian*, ed. John Calhoun Stephens (Kentucky, 1982).
The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
The Tatler, ed. Donald F. Bond (3 vols., Oxford, 1987).
Barrell, Rex, A. (ed.), *Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury (1671–1713) and 'Le Refuge Français' Correspondence*, Studies in British History, 15 (Lampeter, 1989).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (London, 1968).
Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., 4th edn Paris, 1740).
Fielding, Henry, *Joseph Andrews and Shamela*, ed. Sheridan Baker (New York, 1972).
Hume, David, *Essays Moral, Political, and Literary*, ed. Eugene F. Miller (Indianapolis, 1985).
Johnson, Samuel, *Lives of the English Poets*, ed. George Birkbeck Hill (3 vols., Oxford, 1905).

Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (2 vols., Oxford, 1975).
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (4 vols., Paris, 1964).
Politics and the Arts, Letter to M. d'Alembert on the Theatre, trans. Allan Bloom (Ithaca, 1973).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (London, 1711)
Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc., ed. John M. Robertson (2 vols., Gloucester MA, 1963).
Letters to a Student at the University (London, 1716).
The Life, Unpublished Letters, and Philosophical Regimen of Anthony, Earl of Shaftesbury, ed. Benjamin Rand (London, 1900).
Second Characters or The Language of Forms, ed. Benjamin Rand (New York, 1969).
Soliloquy: or, Advice to an Author (London, 1710).
Sterne, Laurence, *The Life and Times of Tristram Shandy, Gentleman*, ed. Ian Watt (Boston, 1965).
Taylor, Jeremy, *A Discourse of the Liberty of Prophesying. Shewing the Unreasonableness of Prescribing to Other Men Faith, and the Inequity of Persecuting Differing Opinions* (London, 1648).

Secondary sources

Abrams, M. H., 'From Addison to Kant: modern aesthetics and the exemplary art', in *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, ed. Ralph Cohen (Berkeley, 1985), pp. 16–48.
Agnew, Jean-Christophe, *Worlds Apart: The Market and the Theater in Anglo-American Thought, 1550–1750* (Cambridge, 1986).
Aldridge, Alfred Owen, 'Lord Shaftesbury's literary theories', *Philological Quarterly*, 24 (1945), 46–64.
Brett, R. L., *The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory* (London, 1951).
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz C. A. Koelln and James P. Pettegrove (Princeton, 1951).
Damrosch, Leopold, 'The significance of Addison's criticism', *Studies in English Literature*, 19 (1979), 421–30.
Davidson, James W., 'Criticism and self-knowledge in Shaftesbury's *Soliloquy*', *Enlightenment Essays*, 5 (1974), 50–61.
Eagleton, Terry, *The Function of Criticism from the Spectator to Post-Structuralism* (London, 1984).
The Ideology of the Aesthetic (Oxford, 1990).

Eisenstein, Elizabeth L., *The Printing Press as an Agent of Change: Communications and Cultural Transformations in Early Modern Europe* (New York, 1979).

Elioseff, Lee Andrew, *The Cultural Milieu of Addison's Literary Criticism* (Austin, 1963).

Fowler, Thomas, *Shaftesbury and Hutcheson* (London, 1882).

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1979).

Fry, Paul, *The Reach of Criticism: Method and Perception in Literary Theory* (New Haven, 1983).

Gay, Peter, 'The spectator as actor: Addison in perspective', *Encounter*, 29 (1967), 27–32.

Grean, Stanley, *Shaftesbury's Philosophy of Religion and Ethics: A Study in Enthusiasm* (Athens OH, 1967).

Habermas, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, trans. Thomas Burger and Frederick Lawrence (Cambridge, 1989).

Hall, S. C., *Pilgrimages to English Shrines* (New York, 1854).

Hansen, David A., 'Addison on ornament and poetic style', in *Studies in Criticism and Aesthetics, 1660–1800*, ed. Howard Anderson and John S. Shea (Minneapolis, 1967).

Hartman, Geoffrey H., *Minor Prophecies: The Literary Essay in the Culture Wars* (Cambridge, 1991).

Hayman, John G., 'Shaftesbury and the search for a persona', *Studies in English Literature*, 10 (1970), 491–504.

Hipple, Walter John Jr, *The Beautiful, the Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).

Hohendahl, Peter Uwe, *The Institution of Criticism* (Ithaca, 1982).

Kallich, Martin, 'The association of ideas and critical theory: Hobbes, Locke, and Addison', *ELH*, 12 (1945), 290–315.

Ketcham, Michael G., *Transparent Designs: Reading, Performance, and Form in the Spectator Papers* (Athens GA, 1985).

Kinsley, William, 'Meaning and format: Mr. Spectator and his folio half-sheets', *ELH*, 34 (1967), 482–94.

Klein, Lawrence, 'The third Earl of Shaftesbury and the progress of politeness', *Eighteenth-Century Studies*, 18 (1984–85), 186–214.

Leavis, Q. D., *Fiction and the Reading Public* (Norwood PA, 1977).

Lewis, C. S., *Selected Literary Essays*, ed. Walter Hooper (Cambridge, 1969).

Markley, Robert, 'Sentimentality as performance: Shaftesbury, Sterne, and the theatrics of virtue', in Felicity Nussbaum and Laura Brown (eds.), *The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature* (New York, 1987), pp. 210–30.

'Style and philosophical structure: the contexts of Shaftesbury's *Character-*

isticks', in Robert Ginsberg (ed.), *The Philosopher as Writer: The Eighteenth Century* (London, 1987), pp. 140–54.
Marsh, Robert, *Four Dialectical Theories of Poetry* (Chicago, 1965).
Marshall, David, *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986).
The Surprising Effects of Sympathy: Marivaux, Rousseau, Diderot, and Mary Shelley (Chicago, 1988).
'Arguing by analogy: Hume's standard of taste', *Eighteenth-Century Studies*, 28 (1995), 323–43.
Monk, Samuel H., *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Ann Arbor, 1960).
Norton, David Fate, *Shaftesbury and the Two Scepticisms* (Turin, 1968).
Paknadel, Felix, 'Shaftesbury's illustration of the *Characteristics*', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), 290–312.
Paulson, Ronald, *Satire and the Novel in Eighteenth-Century England* (New Haven, 1967).
Plumb, J. H., 'The public, literature, and the arts in the 18th century', in Paul Fritz and David Williams (eds.), *The Triumph of Culture: 18th-Century Perspectives* (Toronto, 1972), pp. 27–48.
Price, Martin, *To The Palace of Wisdom: Studies in Order and Energy from Dryden to Blake* (Carbondale IL, 1970).
Purpus, E. R., 'The "plain, easy, and familiar way": the dialogue in English literature, 1660–1725', *ELH*, 17 (1950), 47–58.
Rogers, Pat, 'Shaftesbury and the aesthetics of rhapsody', *British Journal of Aesthetics*, 12 (1972), 244–57.
Routh, H. V., 'Steele and Addison', in *The Cambridge History of English Literature*, ed. A. W. Ward and A. R. Waller (Cambridge, 1932).
Saccamano, Neil, 'Authority and publication: the works of "Swift"', *The Eighteenth Century*, 25 (1984), 241–62.
'The consolations of ambivalence: Habermas and the public sphere', *MLN*, 106 (1991), 685–98.
'The sublime force of words in Addison's "Pleasures"', *ELH*, 57 (1990), 1–24.
Sherman, Carol, 'In defense of the dialogue: dialogue, Shaftesbury, and Galiani', *Romance Notes*, 15 (1973), 268–73.
Smithers, Peter, *The Life of Joseph Addison* (Oxford, 1954).
Stolnitz, Jerome, '"Beauty": some stages in the history of an idea', *Journal of the History of Ideas*, 22 (1961), 185–204.
'On the origins of "aesthetic disinterestedness"', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 20 (1961–2), 131–43.
Sweetman, J. E., 'Shaftesbury's last commission', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 19 (1956), 110–16.
Thorpe, Clarence D., 'Addison's contribution to criticism', in Richard Foster Jones *et al.* (eds.), *The Seventeenth Century: Studies in the History of*

English Thought and Literature from Bacon to Pope (Stanford, 1951), pp. 316–29.

'Addison's theory of the imagination as "perceptive response"', *Papers of the Michigan Academy of Science, Art, and Letters*, 21 (1936), 509–30.

Townsend, Dabney, 'Shaftesbury's aesthetic theory', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 41 (1982), 206–13.

Tuveson, Ernest, 'The importance of Shaftesbury', *ELH*, 20 (1953), 267–99.

Uphaus, Robert W., 'Shaftesbury on art: the rhapsodic aesthetic', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 27 (1969), 341–8.

Voitle, Robert, *The Third Earl of Shaftesbury, 1671–1713* (Baton Rouge, 1984).

Watson, Melvin R., 'The *Spectator* tradition and the development of the familiar essay', *ELH*, 13 (1946), 189–215.

Watt, Ian, 'The consequences of literacy', *Comparative Studies in Society and History*, 5 (1963), 304–45.

'Publishers and sinners: the Augustan view', *Studies in Bibliography*, 12 (1959), 3–20.

Youngren, William H., 'Addison and the birth of eighteenth-century aesthetics', *Modern Philology*, 79 (1982), 267–83.

The rise of aesthetics from Baumgarten to Humboldt

Primary sources and texts

Baumgarten, Alexander Gottlieb, *Aesthetica* (Trajecti cis viadrum [Frankfurt-on-the-Oder], 1750, 1758, rpt Hildesheim, 1961).

Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (Halle, 1735); rpt in *Reflections on poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, trans. with the original text, and intro. and notes by Karl Aschenbrenner and William B. Holther (Berkeley and Los Angeles, 1954); also in *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, trans. into German, with the original text, and intro. and notes by Heinz Paetzold, Philosophische Bibliothek, 352 (Hamburg, 1983).

Metaphysica (Halle, 1739; rpt of 7th edn Hildesheim, 1963).

Texte zur Grundlegung der Ästhetik, trans. (into German) and ed. Hans Rudolf Schweizer, Philosophische Bibliothek, 351 (Hamburg, 1983).

Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der 'Aesthetica' (1750; 1758), trans. [into German] and ed. Hans Rudolf Schweizer, Philosophische Bibliothek, 355 (Hamburg, 1983).

Burke, Edmund, *A Philosophical Inquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757).

Diderot, Denis, *Oeuvres complètes de Diderot* (20 vols., Paris, 1875–7).

Goethe, Johann Wolfgang, *Briefe*, ed. Karl Robert Mandelkow (4 vols., Hamburg, 1962–7).

Werke, Sophienausgabe (133 vols., Weimar, 1886–1919).
Werke, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1949–64) (abbreviated as HA).
Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. Bernhard Suphan (33 vols., Berlin, 1877–1913) (abbreviated as SW).
Hogarth, William, *The Analysis of Beauty* (London, 1753).
Humboldt, Carl Wilhelm von, *Gesammelte Schriften*, ed. Albert Leitzmann (17 vols., Berlin, 1903–20; rpt Berlin, 1968) (abbreviated as GS).
Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary* (Oxford, 1963).
Kant, Immanuel, *Critique of Judgement*, trans. James Creed Meredith (Oxford, 1928).
Gesammelte Schriften, ed. Preussische Akademie der Wissenschaften (Berlin, 1902–) (abbreviated as AA).
Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon*, ed. Dorothy Reich (Oxford, 1965).
Sämtliche Schriften, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (23 vols., Stuttgart and Leipzig, 1886–1924).
Meier, Georg Friedrich, *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (3 vols., Halle, 1748–50).
Mendelssohn, Moses, *Ästhetische Schriften in Auswahl*, ed. Otto F. Best, Texte zur Forschung, 14 (Darmstadt, 1974).
Gesammelte Schriften, Jubiläumsausgabe, ed. Fritz Bamberger *et al.* (Berlin, 1929; rpt, contd and ed. Alexander Altmann, Stuttgart–Bad Cannstatt, 1971ff.).
Moritz, Karl Philipp, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, ed. Hans Joachim Schrimpf, Neudrucke Deutscher Literaturwerke, N.F. 7 (Tübingen, 1962).
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert B. Wark (New Haven and London, 1975).
Schiller, Johann Friedrich, *Briefe*, ed. Fritz Jonas (7 vols., Stuttgart, Leipzig, Berlin, Vienna, n.d.).
On the Aesthetic Education of Man, in a Series of Letters, ed., trans. and intro. by Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (Oxford, 1967).
Schillers Werke, Nationalausgabe, ed. Julius Petersen *et al.* (Weimar, 1943–).
Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (2 vols., Leipzig, 1771–4).
Winckelmann, Johann Joachim, *Sämtliche Werke*, ed. Joseph Eiselein (12 vols., Donaueschingen, 1824–29; rpt Osnabrück, 1965).

Secondary sources

Batley, Edward M., 'On the nature and delineation of beauty in art and philosophy: Lessing's responses to William Hogarth and Edmund Burke', in C. P. Magill, Brian A. Rowley and Christopher J. Smith (eds.), *Tradition and*

Creation. Essays in Honour of Elizabeth Mary Wilkinson (Leeds, 1978), pp. 30–45.
Beck, Lewis White, *Early German Philosophy: Kant and his Predecessors* (Cambridge MA, 1969).
Belaval, Yvon, *L'esthétique sans paradoxe de Diderot* (Paris, 1950).
Bergmann, Ernst, *G. F. Meier als Mitbegründer der deutschen Ästhetik* (Leipzig, 1910).
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment*, trans. Fritz A. Koelln and James P. Pettegrove (Princeton, 1951; German original: *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932).
Caygill, Howard, *Art of Judgement* (Oxford, 1989).
Chouillet, Jacques, *Diderot* (Paris, 1977).
L'esthétique des lumières (Littératures Modernes, 4, Paris, 1974).
'Littérature et esthétique', *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, 264 (1989), 1,035–59.
Cohen, Ted, and Paul Guyer (eds.), *Essays in Kant's Aesthetics* (Chicago and London, 1982).
Coleman, Francis X. J., *The Aesthetic Thought of the French Enlightenment* (Pittsburgh, 1971).
The Harmony of Reason: A Study in Kant's Aesthetics (Pittsburgh, 1974).
Dieckmann, Herbert, *Diderot und die Aufklärung. Aufsätze zur europäischen Literatur des 18. Jahrhunderts* (Stuttgart, 1972).
Ellis, J. M., *Schiller's 'Kalliasbriefe' and the Study of his Aesthetic Theory*, Anglica Germanica, 12 (The Hague and Paris, 1969).
Franke, Ursula, *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens*, Studia Leibnitiana, 9 (Wiesbaden, 1972).
Gilbert, Katharine Everett, and Helmut Kuhn, *A History of Esthetics* (New York, 1939).
Guyer, Paul, *Kant and the Claims of Taste* (Cambridge MA, 1979).
Hatfield, Henry, *Aesthetic Paganism in German Literature from Winckelmann to the Death of Goethe* (Cambridge MA, 1964).
Winckelmann and his German Critics 1755–1781 (New York, 1943).
Haym, Rudolf, *Herder* (2 vols., Berlin, 1880–5; new edn with an introduction by Wolfgang Harich, Berlin, 1954).
Irmscher, Hans Dietrich, 'Zur Ästhetik des jungen Herder', in Gerhard Sauder (ed.), *Johann Gottfried Herder 1744–1803* (Hamburg, 1987), pp. 43–76.
Jaeger, Michael, *Die Ästhetik als Antwort auf das kopernikanische Weltbild. Die Beziehungen zwischen den Naturwissenschaften und der Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und Georg Friedrich Meiers*, Philosophische Texte und Studien, 10 (Hildesheim, Zurich, New York, 1984).
Kommentierende Einführung in Baumgartens Aesthetica. Zur Entstehung der wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland (Hildesheim and New York, 1980).
Jolles, Matthijs, *Goethes Kunstanschauung* (Berne, 1957).

Kerry, S. S., *Schiller's Writings on Aesthetics* (Manchester, 1961).
Körner, Stephan, *Kant* (Harmondsworth, 1955).
McCloskey, Mary A., *Kant's Aesthetics* (Basingstoke and London, 1987).
Molbjerg, Hans, *Aspects de l'esthétique de Diderot* (Copenhagen, 1964).
Möller, Uwe, *Rhetorische Überlieferung und Dichtungstheorie im frühen 18. Jahrhundert. Studien zu Gottsched, Breitinger und Georg Friedrich Meier* (Munich, 1985).
Müller-Vollmer, Kurt, *Poesie und Einbildungskraft. Zur Dichtungstheorie Wilhelm von Humboldts. Mit der deutschsprachigen Ausgabe eines Aufsatzes Humboldts für Frau von Staël [Essais Esthétiques* (1799), including French original] (Stuttgart, 1967).
Nisbet, H. B. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985).
'Laocoon in Germany: the reception of the group since Winckelmann', *Oxford German Studies*, 10 (1979), 22–63.
Nivelle, Armand, *Les Théories esthétiques en Allemagne de Baumgarten à Kant* (Paris, 1955). German trans. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik* (Berlin, 1960).
Peters, Hans Georg, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens und ihre Beziehung zum Ethischen*, Neuere Deutsche Forschungen, 9 (Berlin, 1934).
Poppe, Bernhard, 'Alexander Gottlieb Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie und seine Beziehungen zu Kant' (containing a copy of the lecture-notes of Baumgarten's lectures on aesthetics) (Diss. Leipzig, 1907).
Reed, T. J., *The Classical Centre: Goethe and Weimar 1775–1832* (London, 1980).
Reiss, Hans, 'Die Einbürgerung der Ästhetik in der deutschen Sprache des achtzehnten Jahrhunderts oder Baumgarten und seine Wirkung', *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 37 (1993), 109–38.
'Georg Friedrich Meier (1718–1777) und die Verbreitung der Ästhetik', in *Geschichtlichkeit und Gegenwart. Festschrift für Hans Dietrich Irmscher zum 65. Geburtstag*, ed. Hans Esselborn and Werner Keller (Cologne, Weimar, Vienna, 1994) pp. 13–34.
'The "naturalisation" of the term "Ästhetik" in eighteenth-century German: Alexander Gottlieb Baumgarten and his impact', *Modern Language Review*, 89 (1994), 645–58.
Riemann, Albert, *Die Ästhetik A. G. Baumgartens unter besonderer Berücksichtigung der Meditationes, nebst einer Übersetzung dieser Schrift*, Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, 21 (Halle, 1928).
Ritter, Joachim, 'Ästhetik, ästhetisch', in Joachim Ritter (ed.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (Basel and Stuttgart, 1977), I, columns 555–71.
Schaper, Eva, *Studies in Kant's Aesthetics* (Edinburgh, 1979).
Schmidt, Johannes, *Leibniz und Baumgarten. Ein Beitrag zur deutschen Ästhetik* (Halle, 1875).

Schweizer, Hans Rudolf, *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der 'Aesthetica' A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung* (Basel and Stuttgart, 1973).
Sharpe, Lesley, *Friedrich Schiller. Drama, Thought and Politics* (Cambridge, 1991).
Solms, Friedhelm, *Disciplina Aesthetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft, 45 (Stuttgart, 1990).
Strube, Werner, 'Schillers Kallias-Briefe oder über die Objektivität der Schönheit', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 18 (1977), 115–31.
Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism 1750–1950*, vol. I: *The Later Eighteenth Century* (London, 1955).
Wieland, Wolfgang, 'Die Erfahrung des Urteils. Warum Kant keine Ästhetik begründet hat', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 64 (1990), 604–23.
Wilkinson, Elizabeth M., 'Goethe's conception of form', in Elizabeth M. Wilkinson and L. A. Willoughby (eds.), *Goethe. Poet and Thinker* (London, 1962), pp. 167–84.

Ut pictura poesis

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Aristotle, *The 'Art' of Rhetoric*, trans. J. H. Freese (Cambridge, 1959).
The Poetics, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, 1973).
Batteux, Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1747).
Berkeley, George, *Principles, Dialogues, and Philosophical Correspondence*, ed. Colin Murray Turbayne (Indianapolis, 1965).
Blair, Hugh, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, ed. Harold F. Harding (2 vols., Carbondale IL, 1965).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. with an introduction by James T. Boulton (London, 1968).
Caylus, Comte de, *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée de Homere et de l'Eneide de Virgile: avec des observations générales sur le Costume* (Paris, 1757).
Cicero, *De Oratore*, in *Cicero*, trans. H. Rackham (28 vols., Cambridge MA, 1968).
Diderot, Denis, *Oeuvres complètes* (33 vols., Paris, 1975–).

Diderot, Denis, and Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. III (Paris, 1753).

Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).

Du Bos, Jean-Baptiste, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (3 vols., 4th edn, Paris, 1740).

Du Fresnoy, C. A., *The Art of Painting: With Remarks, trans., with an original Preface, containing a Parallel between Painting and Poetry, By Mr Dryden* (London, 1750).

Dyer, George, *Poetics* (London, 1812) [1796].

Harris, James, *Three Treatises* (London, 1765).

Hobbes, Thomas, *Leviathan Or The Matter, Forme and Power of a Commonwealth Ecclesiasticall and Civil*, ed. Richard Tuck (Cambridge, 1991).

Horace, *Satires, Epistles, Ars Poetica*, trans. H. Rushton Fairclough (Cambridge, 1966).

Hume, David, *Enquiries concerning Human Understanding and concerning the Principles of Morals*, ed. L. A. Selby-Bigge (Oxford, 1975).

Johnson, Samuel, *Selected Poetry and Prose*, ed. with an Introduction by Frank Brady and W. K. Wimsatt (Berkeley, 1977).

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., New York, 1823).

Lessing, Gotthold Ephraim, *Laocoön: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, trans. with an introduction by Edward Allen McCormick (Indianapolis, 1962).

Laokoon: oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, in *Sämtliche Schriften*, ed. Karl Lachmann and Franz Muncker (Stuttgart, 1886–1924; rpt Berlin, 1968).

Locke, John, *An Essay concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).

Longinus, *Works*, trans. L. Welsted (London, 1724).

Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, ed. F. Bamberg *et al.* (17 vols., Stuttgart–Bad Cannstatt, 1971).

Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes* (Paris, 1708), trans. 'by a Painter' as *The Principles of Painting* (London, 1743).

Pope, Alexander, 'Preface' to *The Iliad of Homer*, in *Works*, ed. Maynard Mack (New Haven, 1967).

The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope, ed. John Butt.

Reresby, Tamworth, *A Miscellany of Ingenious Thoughts and Reflections, In Verse and Prose* (London, 1721).

Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting* (London, 1715).

Two Discourses. I. An Essay on the whole Art of Criticism as it Relates to Painting. II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur (London, 1719).

Warton, Joseph, *An Essay on the Genius and Writings of Pope* (2 vols., London, 1782).

Secondary sources

Bender, John B., *Spenser and Literary Pictorialism* (Princeton, 1972).
Brownell, Morris R., *Alexander Pope and the Arts of Georgian England* (Oxford, 1978).
Cohen, Ralph, *The Art of Discrimination: Thomson's The Seasons and the Language of Criticism* (Berkeley, 1964).
Folkierski, Wladyslaw, '*Ut pictura poesis* ou l'étrange fortune du *De arte graphica* de Du Fresnoy en Angleterre', *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), 385–402.
Fried, Michael, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Berkeley, 1979).
Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray* (Chicago, 1958).
Hollander, John, 'The poetics of *ekphrasis*', in *Word and Image*, 4 (1988) 209–19.
Howard, William G., '*Ut pictura poesis*', *Publications of the Modern Language Association*, 24 (1909), 43–123.
Krieger, Murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign* (Baltimore, 1992).
Lee, Rensselaer W., '*Ut Pictura Poesis:* the Humanistic theory of painting', *The Art Bulletin*, 22 (1940), 197–269.
Lombard, A., *L'Abbé Du Bos, un initiateur de la pensée moderne* (Paris, 1913).
McGuinness, Arthur E., 'Hume and Kames: the burdens of friendship', *Studies in Scottish Literature*, 6 (1969), 3–19.
Mitchell, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago, 1986).
Spacks, Patricia Meyer, *The Poetry of Vision: Five Eighteenth-Century Poets* (Cambridge MA, 1967).
Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750–1950* (4 vols., New Haven, 1966).
Williams, Robert W., 'Alexander Pope and *Ut Pictura Poesis*', *Sydney Studies in English* (1983–4), 61–75.
Wimsatt, William K. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism: A Short History* (New York, 1959).

The picturesque

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Aristotle, *The Poetics*, trans. W. Hamilton Fyfe (Cambridge, 1973).

Austen, Jane, *The Novels of Jane Austen*, ed. R. W. Chapman (5 vols., Oxford, 1923; rpt 1966).

Chambers, William, *A Dissertation on Oriental Gardening* (1772; rpt London, 1972).

Dallaway, James, 'Supplementry Anecdotes of Gardening in England' in Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England* (1827; rpt in *The English Landscape Garden*, ed. John Dixon Hunt (vol. 18, New York, 1982).

Fielding, Henry, *The History of Tom Jones, A Foundling*, ed. Fredson Bowers (Oxford, 1975).

Gérardin, R. A., *De la Composition des paysages, ou Des Moyens d'embellir la Nature autour des Habitations, en joignant l'agréable à l'utilité* (Geneva, 1777).

Gilpin, William, *A Dialogue upon the Gardens of the Right Honorable the Lord Viscount Cobham at Stow in Buckinghamshire* (1748).

An Essay upon Prints, Containing Remarks upon the Principles of Picturesque Beauty (London, 1768).

Observations on Several Parts of Great Britain, Particulary the High-Lands of Scotland, Relative Chiefly to Picturesque Beauty Made in the Year 1776 (2 vols., 3rd. edn, London, 1808).

Remarks on Forest Scenery, and Other Woodland Views, Relative Chiefly to Picturesque Beauty (2 vols., London, 1791; rpt The Richmond Publishing Co., 1973).

Remarks on Forest Scenery, and Other Views, ed. Thomas Dick Lauder (2 vols., Edinburgh, 1834).

Three Essays: On Picturesque Beauty; on Picturesque Travel; and on Sketching Landscape (London, 1792).

Goethe, Johann Wolfgang von, *Elective Affinities*, trans. Elizabeth Mayer and Louise Bogan (South Bend, 1963).

Werke, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948–1964).

Knight, Richard Payne, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste* (London, 1805; 4th edn, 1808).

The Landscape, A Didactic Poem. In Three Books. Addressed to Uvedale Price, Esq. (London, 1794).

The Landscape, A Didactic Poem. 2nd edn (London, 1795).

Locke, John, *An Essay Concerning Human Understanding*, ed. Peter H. Nidditch (Oxford, 1975).

Mason, George, *An Essay on Design in Gardening* (London, 1768).

Pope, Alexander, *The Twickenham Edition of the Poems of Alexander Pope*, ed. John Butt (10 vols., London, 1961–7).

The Correspondence of Alexander Pope, ed. George Sherburne (5 vols., Oxford, 1956).

Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape* (London, 1794).

Essays on the Picturesque as Compared with The Sublime and the Beautiful; and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape (3 vols., London, 1810).

Letter to Humphrey Repton, Esq. on the Application of The Practice as well as the Principles of Landscape-Painting to Landscape-Gardening: Intended as a Supplement to the 'Essay on the Picturesque' (London, 1795).

Repton, Humphrey, *The Landscape Gardening and Landscape Architecture of the Late Humphrey Repton, Esq.*, ed. J. C. Loudon (London, 1860).

Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times, etc.*, ed. John M. Robertson (2 vols., 1900; rpt Gloucester, 1963).

Shenstone, William, *The Works in Verse and Prose of William Shenstone, Esq.* (2 vols., London, 1764; rpt in *The English Landscape Garden*, ed. John Dixon Hunt, vol. 17 (New York, 1982).

Spence, Joseph, *Observations, Anecdotes, and Characters of Books and Men*, ed. James M. Osborn (2 vols., Oxford, 1966).

Switzer, Stephen, *The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation: or, An Introduction to Gardening, Planting, Agriculture, and the Other Business and Pleasures of a Country Life* (London, 1715); reissued in 1718 and 1742 with two additional volumes, as *Ichnographia Rustica: or, The Nobleman, Gentleman, and Gardener's Recreation* (London, 1718; 1742)).

Tasso, Torquato, *Opere* (Turin, 1955).

Whately, Thomas, *Observations on Modern Gardening . . . to which is added An Essay on the Different Natural Situations of Gardens. With notes by Horace (Late) Earl of Orford* (London, 1801).

Secondary sources

Andrews, Malcolm, *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800* (Aldershot, 1989).

Barrell, John, *The Idea of Landscape and the Sense of Place 1730–1840: An Approach to the Poetry of John Clare* (Cambridge, 1972).

Bermingham, Ann, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740–1860* (Berkeley, 1986).

Bowie, Karen, *'L'Eclectisme Pittoresque' et l'architecture des gares parisiennes au XIXe siècle* (Thèse pour le Doctorat de IIIe Cycle, Université de Paris I, Sorbonne, 1985).

Brownell, Morris R., *Alexander Pope & the Arts of Georgian England* (Oxford, 1978).

Copley, Stephen, 'Tourists, Tintern Abbey, and the picturesque', *Swiss Papers in English Language and Literature*, 8 (1995), 61–82.

Copley, Stephen and Peter Garside, *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape, and Ideology* (Cambridge, 1994).

Duckworth, Alistair M., *The Improvement of the Estate: A Study of Jane Austen's Novels* (Baltimore, 1971).

Ferguson, Francis, *Solitude and the Sublime: Romanticism and the Aesthetics of Individuation* (New York, 1992).

Hipple, Walter John, Jr, *The Beautiful, the Sublime, and The Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory* (Carbondale IL, 1957).

Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century* (Baltimore, 1976).

'Ut Pictura Poesis, Ut Pictura Hortus, and the Picturesque', *Word and Image*, 1 (1985), 87–108.

Hunt, John Dixon and Peter Willis, *The Genius of the Place: The English Landscape Garden, 1620–1820* (London, 1975).

Hussey, Christopher, *English Gardens and Landscapes 1700–1750* (New York, 1967).

The Picturesque: Studies in a Point of View (1927; rpt London, 1967).

Manwaring, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth-Century England. A Study Chiefly of the Influence of Claude Lorrain and Salvator Rosa on English Taste 1700–1800* (New York, 1925).

Marshall, David, *The Figure of Theater: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York, 1986).

'True Acting and the Language of Real Feelings: *Mansfield Park', Yale Journal of Criticism*, 3 (1989), 87–106.

Michasiw, Kim Ian, 'Nine revisionist theses on the picturesque', *Representations*, 38 (1992), 76–100.

Samuel H. Monk, *The Sublime: A Study of Critical Theories in XVIII-Century England* (Ann Arbor, 1962).

Paulson, Ronald, *Emblem and Expression: Meaning in English Art of the Eighteenth Century* (Cambridge, 1975).

Price, Martin, *Forms of Life: Character and Moral Imagination in the Novel* (New Haven, 1983).

'The Picturesque Moment', in Frederick W. Hilles and Harold Bloom (eds.), *From Sensibility to Romanticism: Essays Presented to Frederick A. Pottle* (New York, 1965).

Robinson, Sidney K., *Inquiry into the Picturesque* (Chicago, 1991).

Streatfield, David C., 'Art and Nature in the English Landscape Garden: Design Theory and Practice, 1700–1818', in *Landscape in the Gardens and Literature of the Eighteenth Century* (Los Angeles, 1981).

Watkin, David, *The English Vision* (London, 1982).

Williams, Raymond, *The Country and the City* (Frogmore, 1975).

Wiebenson, Dora, *The Picturesque Garden in France* (Princeton, 1978).

Literature and music

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Avison, Charles, *An Essay on Musical Expression*, 2nd edn (London, 1753).
Beattie, James, *Essays: On Poetry and Music as They Affect the Mind*, 3rd edn (London, 1779).
Boileau, N., *Oeuvres Complètes* (Paris, 1832).
Bonnet, Jacques, *Histoire de la musique* (Paris, 1715).
Brown, Dr John ('Estimate'), *A Dissertation on the Rise, Union, and Power, the Progressions, Separations and Corruptions, of Poetry and Music*... (London, 1763).
Burney, Charles, *A General History of Music from The Earliest Ages to the Present Period*, ed. Frank Mercer (2 vols., New York, 1935).
Collier, Jeremy, *Essay on Music* (London, 1702).
Dacier, André (ed.), *La Poétique d'Aristote* (Paris, 1692).
Dennis, John, *The Critical Works of John Dennis*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939).
Dryden, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker, 2nd edn (2 vols., Oxford, 1926).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting, and Music*, trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (Paris, 1719).
Encyclopédie, vol. XII (Paris, 1765).
Fénelon, François de, *Lettre sur les occupations de l'Académie Française* (3 vols., Paris, 1835).
Gildon, Charles, *The Life of Mr Thomas Betterton . . . with the Judgment of the late Ingenious Monsieur de St Evremond, upon the Italian and French Music and Operas* (London, 1710).
Harris, James, *Three Treatises, The first concerning Art, . . . etc.*, 4th edn (London, 1783).
Hawkins, Sir John, *A General History of the Science and Practice of Music* (2 vols., London, 1875).
Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (2 vols., New York, 1823).
Mason, John, *An Essay on the Power of Numbers and the Principles of Harmony in Poetical Composition* (London, 1749).
Mersenne, Marin, *Correspondance du P. Marin Mersenne*, ed. Cornelis de Waard in collaboration with René Pintard 17 vols. (Paris, 1932–88).
Harmonie Universelle (Paris, 1634).
Remarks on Mr Avison's Essay on Musical Expression (London, 1753).
Rousseau, J.-J., *A Complete Dictionary of Music* . . . , trans. William Waring, 2nd edn (London, 1779).

Dictionnaire de musique (Paris, 1768).
Lettre sur la musique française... (Paris, 1753).
Saint-Évremond, Charles de, *The Letters of Saint-Évremond*, ed. John Haywood (London, 1930).
Schopenhauer, Arthur, *The World as Will and Idea*, trans. R. B. Haldane and J. Kemp (3 vols., London, 1896).
Twining, Thomas, *Aristotle's Treatise on poetry translated with ... two dissertations on poetical and musical imitation* ... (London, 1789).
Vossius, Isaac, *De poematum cantu et viribus rhythmi* (London, 1663).
Webb, Daniel, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music* (London, 1789).

Secondary sources

Flood, W. H. Gratton, 'An eighteenth-century essayist on poetry and music', *Musical Quarterly*, 2 (1916), 191–8.
Garlington, Aubrey S., Jr, '*Le Merveilleux* and operatic reform in 18th-century French opera', *Musical Quarterly*, 49 (1963), 484–97.
Heartz, Daniel, 'Diderot et le théâtre lyrique: "le nouveau stile" proposé par le Neveu de Rameau', *Revue de Musicologie*, 64 (1978), 6–252.
Kintzler, Catherine, 'De la pastorale ou la tragédie lyrique: quelques elements d'un systeme poétique', *Revue de Musicologie*, 72 (1986), 67–96.
Kivy, Peter, 'Mattheson as philosopher of art', *Musical Quarterly*, 70 (1984), 248–65.
Macé, Dean T., 'Marin Mersenne on language and music', *Journal of Music Theory*, 14 (1970), 2–34.
Oliver, Alfred Richard, *The Encyclopedists as Critics of Music* (New York, 1947).
Palisca, Claude, 'Scientific empiricism in musical thought', in Hedley H. Rhys (ed.), *Seventeenth-Century Science and the Arts* (Princeton, 1961), pp. 91–137.
Rogers, Pat, 'The critique of opera in Pope's *Dunciad*', *Musical Quarterly*, 59 (1973), 15–30.
Rosenfeld, Sybil, 'Restoration stage in newspapers and journals 1660–1700', *Modern Language Review*, 30 (1930), 445–59.
Strauss, John F., 'Jean-Jacques Rousseau: musician', *Musical Quarterly*, 64 (1978), 474–82.

Parallels between the arts

Primary sources and texts

Batteux, Abbé Charles, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (Paris, 1773; first publ. 1746.

Baumgarten, Alexander G., *Reflections on Poetry*, trans. Karl Aschenbrenner and William B. Holther (Berkeley, 1954).
Beattie, James, *Essays. On Poetry and Music, as they affect the Mind* ... (Edinburgh, 1779; first publ. 1776).
Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. J. T. Boulton (London, 1958).
Diderot, Denis, *Essais sur la peinture* ... (Paris, 1795).
Dryden, John, *Essays of John Dryden*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).
Du Bos, Jean-Baptiste, *Critical Reflections on Poetry, Painting and Music* ..., trans. Thomas Nugent (3 vols., London, 1748).
Dissertation sur les représentations théatrales des anciens (Paris, 1736).
Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture (2 vols., Paris, 1719).
Du Fresnoy, Charles Alphonse, *De arte graphica: the art of painting ... with remarks* ... (London, 1695).
Encyclopédie, vol. XII (Paris, 1765).
Félibien, André, *Conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture* (Amsterdam, 1706); *Sixième Conférence*, 5 November 1667.
Gilpin, William, *Three Essays: on Picturesque Beauty; on Picturesque Travel, and on Sketching Landscape: to which is added a poem, on Landscape Painting* (London, 1792).
Hogarth, William, *Analysis of Beauty, Written with a View of Fixing the Fluctuating Ideas of Taste* ... (London, 1753).
Lessing, G. E., *Laocoön*, trans. and ed. E. A. McCormick (1962; rpt Baltimore, 1984).
Mendelssohn, Moses, *Gesammelte Schriften*, Jubiläumsausgabe, ed. F. Bamberg *et al.* (17 vols., Stuttgart–Bad Cannstatt, 1971).
Perrault, Charles, *Parallèle des Anciens et des Modernes* (Amsterdam, 1693).
Piles, Roger de, *Cours de peinture par principes* (Paris, 1708), trans. 'by a Painter' as *The Principles of Painting* (London, 1743).
Price, Uvedale, *An Essay on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful* ... (London, 1794).
Reynolds, Sir Joshua, *Discourses on Art*, ed. Robert R. Wark (New Haven, 1975).
Richardson, Jonathan, *An Essay on the Theory of Painting* (1715; London, 1725).
Two Discourses. I. An Essay on the Whole Art of Criticism as it relates to Painting ... II. An Argument in behalf of the Science of a Connoisseur; ... (London, 1719).
Spence, Joseph, *Polymetis* (London, 1747).
Webb, Daniel, *Inquiry into the beauties of Painting* ... (London, 1760).
Winckelmann, J. J., *The History of Ancient Art*, trans. G. H. Lodge (Boston, 1872).

Secondary sources

Allen, Sprague, *Tides in English Taste* (Cambridge MA, 1937).

Folkierski, Wladyslaw, '*Ut pictura poesis* ou l'étrange fortune du *De arte graphica* de Du Fresnoy en Angleterre', *Revue de littérature comparée*, 27 (1953), 385–402.

Hagstrum, Jean H., *The Sister Arts* (Chicago, 1958; rpt. 1974).

Howard, W. G., '*Ut pictura poesis*', *Publications of the Modern Language Association*, 24 (1909), 40–123.

Hunt, John Dixon, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting, and Gardening during the Eighteenth Century* (Baltimore, 1976).

Kristeller, Paul Oskar, 'The modern system of the arts: a study in the history of aesthetics', *Journal of the History of Ideas*, I, 12 (1952), 496–527; II, 13, 17–46.

Lee, Rensselaer W., '*Ut Pictura Poesis*; the humanistic theory of painting', *The Art Bulletin*, 22 (1940), 197–269.

Lombard, A., *L'Abbé du Bos, un initiateur de la pensée moderne* (Paris, 1913).

Manwaring, Elizabeth Wheeler, *Italian Landscape in Eighteenth Century England* (New York, 1925).

Ogden, Henry V. S., and Margaret S. Ogden, *English Taste in Landscape in the Seventeenth Century* (Ann Arbor, 1955).

Rogerson, Brewster, 'The art of painting the passions', *Journal of the History of Ideas*, 14 (1953), 68–94.

Wellbery, David E., *Lessing's Laocoon: Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason* (Cambridge, 1984).

Classical scholarship and literary criticism

Primary sources and texts

Bentley, Richard, *A Dissertation upon the Epistles of Phalaris, with an Answer to the Objections of the Honourable Charles Boyle, Esquire* (London, 1699), in *The Works of Richard Bentley, D.D.*, ed. A. Dyce (London, 1836, rpt Hildesheim/New York, 1971), I, pp. xxiii–430, II, pp. 1–237; cited here from R. Bentley, *Dissertations upon the Epistles of Phalaris, Themistocles, Socrates, Euripides, and the Fables of Æsop*, ed. W. Wagner (London, 1883).

Epistola ad Joannem Millium (Oxford, 1691), in *The Works of Richard Bentley, D.D.*, ed. A. Dyce (London, 1836, rpt Hildesheim and New York, 1971), II, pp. 239–365 (rpt Toronto, 1962).

Humboldt, Wilhelm von, *Briefe an Friedrich August Wolf (Im Anhang: Humboldts Mitschrift der Ilias-Vorlesung Christian Gottlob Heynes aus dem Sommersemester 1789)*, ed. P. Mattson (Berlin and New York, 1990).

Schlegel, Friedrich, 'Von den Schulen der griechischen Poesie' (1794), 'Über das Studium der griechischen Poesie' (1795–6), *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798), in Friedrich Schlegel, *Studien des klassischen Altertums*, ed. E. Behler = vol. I of Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, ed. E. Behler, J.-J. Anstett and H. Eichner, (Paderborn, Munich and Vienna, 1979).

Winckelmann, Johann Joachim, *Geschichte der Kunst des Altertums* (Dresden, 1764, rpt Vienna, 1934 and Darmstadt, 1972).

Wolf, Friedrich August, 'Darstellung der Alterthums-Wissenschaft', *Museum der Alterthums-Wissenschaft*, 1 (1807), pp. 1–145 (rpt Berlin, 1985).

Prolegomena ad Homerum (Halle, 1795), Engl. trans. F. A. Wolf, *Prolegomena to Homer 1795*, trans. A. Grafton, G. W. Most and J. E. G. Zetzel (Princeton, 1985).

Wood, Robert, *An Essay on the Original Genius and Writings of Homer: with a Comparative View of the Ancient and Present State of the Troade* (London [1775], rpt Washington, DC, 1973).

Secondary sources

Bolgar, R. R. (ed.), *Classical Influences on Western Thought A.D. 1650–1870* (Cambridge, 1979).

Borghero, Carlo, *La certezza e la storia: cartesianesimo, pirronismo e conoscenza storica* (Milan, 1983).

Brink, C. O., *English Classical Scholarship. Historical Reflections on Bentley, Porson, and Housman* (Cambridge, 1986).

Clarke, G. W. (ed.), *Rediscovering Hellenism. The Hellenic Inheritance and the English Imagination* (Cambridge, 1989).

Clarke, M. L., *Classical Education in Britain. 1500–1900* (Cambridge, 1959).

Greek Studies in England 1700–1830 (Cambridge, 1945).

Constantine, David, *Early Greek Travellers and the Hellenic Ideal* (Cambridge, 1984).

Finsler, Georg, *Homer in der Neuzeit von Dante bis Goethe* (Leipzig and Berlin, 1912).

Fuhrmann, Manfred, 'Die Geschichte der Literaturgeschichtsschreibung von den Anfängen bis zum 19. Jahrhundert', in B. Cerquiglini and H. U. Gumbrecht (eds.), *Der Diskurs der Literatur- und Sprachhistorie. Wissenschaftsgeschichte als Innovationsvorgabe* (Frankfurt a.M., 1983), pp. 49–72.

Grafton, Anthony, *Defenders of the Text* (Cambridge MA, 1991).

'*Prolegomena* to Friedrich August Wolf', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 44 (1981), 101–29.

Horstmann, A., 'Die "Klassische Philologie" zwischen Humanismus und Historismus. Friedrich August Wolf und die Begründung der modernen Altertumswissenschaft', *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 1 (1978), 51–70.

Irmscher, Johannes (ed.), *Winckelmanns Wirkung auf seine Zeit: Lessing – Herder – Heyne*, Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 7 (Stendal, 1988).

Jebb, R. C., *Richard Bentley* (New York, 1882).

Justi, Carl, *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (2 vols., Leipzig, 1923).

Kenney, E. J., *The Classical Text: Aspects of Editing in the Age of the Printed Book* (Berkeley, Los Angeles and London, 1974).

Killy, Walther (ed.), *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, Wolfenbütteler Forschungen, 12 (Munich, 1981).

Krauss, Werner, and Hans Kortum (eds.), *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966).

McClelland, C. E., *State, Society and University in Germany, 1700–1914* (Cambridge, 1980).

Momigliano, Arnaldo, *Contributi alla storia degli studi classici (e del mondo antico)* I–IX (Rome, 1955–92).

Most, Glenn W., 'Ansichten über einen Hund: Zu einigen Strukturen der Homerrezeption zwischen Antike und Neuzeit', *Antike und Abendland*, 37 (1991), 144–68.

'Schlegel, Schlegel und die Geburt eines Tragödienparadigmas', *Poetica*, 25 (1993), 155–75.

'The second Homeric Renaissance: allegoresis and genius in early modern poetics', in P. Murray (ed.), *Genius: The History of an Idea* (Oxford, 1989), pp. 54–75.

'Sublime degli Antichi, Sublime dei Moderni', *Studi di estetica* 12: 1–2, N.S. 4/5 (1984), 113–29.

'Zur Archäologie der Archaik', *Antike und Abendland*, 35 (1989), 1–23.

Myres, John L., *Homer and his Critics* (London, 1958).

Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship from 1300 to 1850* (Oxford, 1976), rev. German trans. *Die Klassische Philologie von Petrarca bis Mommsen* (Munich, 1982).

Reill, P. H., *The German Enlightenment and the Rise of Historicism* (Berkeley, 1975).

Sandys, John Edwin, *A History of Classical Scholarship* I: From the 6th Century BC to the End of the Middle Ages. II: From the Revival of Learning to the End of the Eighteenth Century in Italy, France, England, and the Netherlands. III: The Eighteenth Century in Germany and the Nineteenth Century in Europe and the United States of America (Cambridge, 1903, 1908, 1908).

Shankman, Steven, *Pope's Iliad: Homer in the Age of Passion* (Princeton, 1983).

Simonsuuri, Kirsti, *Homer's Original Genius. Eighteenth-century Notions of the Early Greek Epic (1688–1798)* (Cambridge, 1979).

Timpanaro, Sebastiano, *La Genesi del Metodo del Lachmann*, 3rd edn (Padua, 1985).

Turner, R. S., 'The Prussian universities and the concept of research', *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, 5 (1980), 68–93.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich von, *History of Classical Scholarship*, trans. A. Harris, ed. H. Lloyd-Jones (London, 1982).

Wohlleben, Joachim, *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann* (Göttingen, 1990).

Biblical scholarship and literary criticism

Primary sources and texts

Bentley, Richard, *Remarks upon a Late Discourse of Free-thinking* (London, 1713).

Blackwall, Anthony, *The Sacred Classics Defended and Illustrated* (London, 1725).

Bossuet, Jacques Bénigne, *Exposition de la Doctrine de l'Eglise Catholique* (Paris, 1671).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, ed. James T. Boulton (Oxford, 1987).

Chillingworth, William, *The Religion of Protestants a Safe Way to Salvation* (Oxford, 1638).

Coleridge, Samuel Taylor, *Collected Works* XII: ii (*Marginalia*, Camden to Hutton), ed. George Whalley (London and Princeton, 1984).

Collins, Anthony, *A Discourse of Free-Thinking* (London, 1713).

Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward Niles Hooker (2 vols., Baltimore, 1939, 1943).

Doddridge, Philip, *The Family Expositor: or, a Paraphrase and Version of the New Testament* (6 vols., London, 1739–56).

Edwards, John, *A Discourse concerning the Authority, Stile, and Perfection of the Books of the Old and New Testament* (3 vols., London, 1693–5).

Geddes, Alexander, *Address to the Public, on the Publication of the First Volume of his New Translation of the Bible* (London, 1793).

Critical Remarks on the Hebrew Scriptures (London, 1800).

Prospectus of a New Translation of the Holy Bible (Glasgow, 1786).

Geddes, Alexander (trans.), *The Holy Bible* (2 vols., London, 1792, 1797).

Gother, John, *The Catholic Representer* (London, 1687).

Gray, Thomas, *Correspondence*, ed. Paget Toynbee and Leonard Whibley, with corrections and additions by H. W. Starr (3 vols., Oxford, 1971).

The Guardian, ed. John Calhoun Stephens (Lexington KY, 1983).

Guild, William, *Moses Unvail'd* (London, 1620).

Hamann, J. G., *Aesthetica in Nuce*, trans. Joyce P. Crick, with modifications by H. B. Nisbet (ed.), in Nisbet, *German Aesthetic and Literary Criticism* (Cambridge, 1985).

Hammond, Henry, *A Paraphrase, and Annotations upon all the Books of the New Testament* (London, 1653).

Herder, J. G., *The Spirit of Hebrew Poetry*, trans. J. Marsh (2 vols., Burlington VT, 1833).
Jones, William, *A Course of Lectures on the Figurative Language of the Holy Scripture* (London, 1787).
Keach, Benjamin, *Tropologia* (London, 1681).
Kennicott, Benjamin, *Vetus testamentum Hebraicum, cum variis lectionibus* (2 vols., Oxford, 1776).
Leigh, Edward, *Critica Sacra: Philologicall and Theologicall Observations upon all the Words of the New Testament* (London, 1639).
Locke, John, *A Paraphrase and Notes on the Epistles of St Paul* (London, 1706).
Longinus, *On Sublimity*, trans. D. A. Russell (Oxford, 1965).
Lowth, Robert, *Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, trans. G. Gregory (2 vols., London, 1787).
Isaiah. A New Translation (London, 1778).
Mill, John, *Novum Testamentum* (Oxford, 1707).
Milton, John, *Paradise Lost*, ed. Richard Bentley (London, 1732).
Paradise Lost, ed. Patrick Hume (London, 1696).
Paradise Lost, ed. Thomas Newton (2 vols., London, 1749).
Milton Restor'd, and Bentley Depos'd (London, 1732).
Newton, John, *Works* (6 vols., London, 1808).
Nisbet, H. B. (ed.), *German Aesthetic and Literary Criticism: Winckelmann, Lessing, Hamann, Herder, Schiller, Goethe* (Cambridge, 1985).
Patrick, Simon, *A Commentary upon the Historical Books of the Old Testament* (3rd edn, London, 1727).
Pearce, Zachary, *A Review of the Text of Milton's Paradise Lost* (3 vols., London, 1732–1733).
Pearson, John, *Critici Sacri* (9 vols., London, 1660).
Poole, Matthew, *Synopsis criticorum aliorumque S. Scripturae interpretum* (4 vols. in 5, London, 1669–76).
Poole, Matthew *et al.*, *Annotations upon the Holy Bible* (2 vols., London, 1683–1685).
Rushworth, William, *The Dialogues of William Richworth* (Paris, 1640).
Sergeant, John, *Sure-Footing in Christianity* (London, 1665).
Shakespeare, William, *Works*, ed. Alexander Pope (6 vols., London, 1725).
Simon, Richard, *A Critical History of the Old Testament ... translated into English by a Person of Quality* (London, 1682).
A Critical History of the Text of the New Testament (London, 1689).
Smart, Christopher, *Poetical Works*, ed. Karina Williamson and Marcus Walsh (6 vols., Oxford, 1980–96).
The Spectator, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).
Spinoza, Benedict de, *A Theologico-Political Treatise*, trans. R. H. M. Elwes (New York, 1951).
Swift, Jonathan, *Mr C----ns's Discourse of Free-Thinking, Put into Plain English, by Way of Abstract, for the Use of the Poor* (London, 1713).

Tillotson, John, *The Rule of Faith* (1666); in *Works* (3rd edn, London, 1701).
Walton, Brian, *Biblia Sacra Polyglotta* (London, 6 vols., 1655–7).
Watts, Isaac, *The Improvement of the Mind* (London, 1741).
'A short essay toward the improvement of psalmody', in *Works* (6 vols., London, 1753), IV, pp. 271–91.
Wesley, Charles and John Wesley, *The Poetical Works of John and Charles Wesley*, ed. G. Osborn (13 vols., London, 1868–72).
Wilson, John, *The Scripture's Genuine Interpreter Asserted* (London, 1678).

Secondary sources

Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1958).
Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism: 17th and 18th Centuries* (London, 1966).
The Cambridge History of the Bible (3 vols., Cambridge, 1963–70).
Farrar, Frederic W., *History of Interpretation* (London, 1886).
Frei, Hans W., *The Eclipse of Biblical Narrative: a Study in Eighteenth and Nineteenth Century Hermeneutics* (New Haven, 1974).
Harris, Victor, 'Allegory to analogy in the interpretation of Scriptures', *Philological Quarterly*, 45 (1966), 1–23.
Hepworth, Brian, *Robert Lowth* (Boston, 1978).
Korshin, Paul J., *Typologies in England 1650–1820* (Princeton, 1982).
Kümmel, Werner Georg, *The New Testament: the History of the Interpretation of its Problems* (London, 1983).
McGann, Jerome J., *The Beauty of Inflections: Literary Investigations in Historical Method and Theory* (Oxford, 1985).
Morris, David B., *The Religious Sublime: Christian Poetry and Critical Tradition in 18th-Century England* (Lexington KY, 1972).
O'Flaherty, James C., *J. G. Hamann*, Twayne's World Author Series, 527 (Boston, 1979).
The Quarrel of Reason with Itself: Essays on Hamann, Michaelis, Lessing, Nietzsche, Studies in German Literature, Linguistics, and Culture, 35 (Columbia SC, 1988).
Preston, Thomas R., 'Biblical criticism, literature, and the eighteenth-century reader', *Books and their Readers in Eighteenth-Century England*, ed. Isabel Rivers (Leicester, 1982).
Prickett, Stephen, *Words and The Word: Language, Poetics, and Biblical Interpretation* (Cambridge, 1986).
Roston, Murray, *Prophet and Poet: The Bible and the Growth of Romanticism* (London, 1965).
Shaffer, Elinor S., *'Kubla Khan' and the Fall of Jerusalem: The Mythological School in Biblical Criticism and Secular Literature* (Cambridge, 1975).
Willey, Basil, *The Eighteenth-Century Background* (London, 1962).

Science and literary criticism

Primary sources and texts

Addison, Joseph, *The Spectator*, ed. Donald F. Bond (5 vols., Oxford, 1965).

Arnauld, Antoine, and Pierre Nicole, *La Logique, ou l'art de penser* (Paris, 1662).

Boswell, James, *The Life of Samuel Johnson*, ed. George Birkbeck Hill, rev. L. F. Powell (6 vols., Oxford, 1934–50).

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1757), ed. James T. Boulton (London, 1958).

Burnet, Thomas, *Sacred Theory of the Earth* (London, 1684).

Condorcet, Jean-Antoine-Nicolas Caritat, marquis de, *Esquisse d'un Tableau historique des Progrès de l'Esprit humain* (Paris, An V), ed. O. H. Prior (Paris, 1970).

Dennis, John, *Critical Works*, ed. Edward N. Hooker (Baltimore, 1939–1943).

Descartes, René, *Oeuvres* (Paris, 1953).

Dryden, John, *Essays*, ed. W. P. Ker (2 vols., Oxford, 1926).

Gibbon, Edward, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (7 vols., London, 1896–1900).

Goethe, Johann Wolfgang, *Goethes Werke*, ed. Erich Trunz (14 vols., Hamburg, 1948–64).

Hamann, Johann Georg, *Sämtliche Werke*, ed. Josef Nadler (Vienna, 1949–53).

Herder, Johann Gottfried, *Sämtliche Werke*, ed. B. Suphan (Berlin 1877–1913).

Hobbes, *Leviathan* (1651), ed. C. B. Macpherson (Harmondsworth, 1986).

Hume, David, *Essays Moral, Political and Literary*, ed. T. H. Green and E. C. Mossner (2 vols., London, 1922).

Letters of David Hume, ed. J. Y. T. Greig (London, 1932).

New Letters of David Hume, ed. R. Klibansky and E. C. Mossner (London, 1954).

A Treatise of Human Nature, ed. L. A. Selby-Bigge (London, 1964).

Johnson, Samuel, *The Works of Samuel Johnson*, Yale edition (New Haven, 1958–).

Kames, Henry Home, Lord, *Elements of Criticism* (3 vols., Edinburgh, 1762; rpt 1967).

La Motte, Antoine Houdart de, *Discours sur la Fable*, in *Oeuvres complètes*, IX (Paris, 1754).

Lancelot, Claude, and Antoine Arnauld, *Grammaire générale et raisonnée* (Paris, 1660).

Lessing, Gotthold Ephraim, *Sämtliche Werke*, ed. K. Lachmann and F. Muncker (23 vols., Leipzig, 1886–1924).

The Philosophical Transactions of the Royal Society of London.
Rousseau, Jean-Jacques, *Oeuvres complètes* (Paris, 1959–).
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, third Earl of, *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times* (London 1711; ed. J. M. Robertson, 2 vols., New York, 1900).
Turgot, Anne-Robert Jacques, *Oeuvres*, ed. Dupont de Nemours (Paris, 1844).
Voltaire, *Oeuvres*, ed. Louis Moland (Paris, 1877–83).
Wordsworth William, and Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads* (1805; ed. Derek Roper, London, 1968).
Young, Edward, *Conjectures on Original Composition* (London, 1759; rpt 1966).

Secondary sources

Aarsleff, Hans, *et al.* (eds.), *Papers in the History of Linguistics* (Amsterdam and Philadelphia, 1987).
Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1953; rpt 1958).
Apostolidès, Jean-Marie, *Le Roi-Machine* (Paris, 1981).
Atkins, J. W. H., *English Literary Criticism, 17th and 18th Centuries* (London, 1951; rpt 1966).
Belaval, Yvon, 'La Crise de la géométrisation de l'univers dans la philosophie des lumières', *Revue internationale de Philosophie*, 6 (1972).
Blumenberg, Hans, *The Legitimacy of the Modern Age*, trans. Robert M. Wallace (Cambridge MA, 1983).
Cassirer, Ernst, *The Philosophy of the Enlightenment* (Princeton, 1951).
Rousseau, Kant and Goethe (Princeton, 1945; rpt 1963).
Chomsky, Noam, *Cartesian Linguistics* (New York, 1966).
Copenhaver, Brian P., 'Jewish theologies of space in the scientific revolution: More, Raphson, Newton and their predecessors', *Annals of Science*, 37, 5 (1980).
Crombie, Alistair C., *Augustine to Galileo* (Harvard, 1952; rpt 1979).
'Experimental science and the rational artist in early modern Europe', *Daedalus* (Summer, 1986).
Science, Optics and Music in Medieval and Early Modern Thought (London, 1990).
Dewhurst, Kenneth, *John Locke, Physician and Philosopher* (London, 1963).
Dijksterhuis, E. J., *The Mechanization of the World-Picture* (Princeton, 1986).
Formigari, Lia, *L'Estetica del Gusto nel Settecento inglese* (Florence, 1962).
Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses* (Paris, 1966); English trans. *The Order of Things* (London, 1974).
Hankins, Thomas L., *Science and the Enlightenment* (Cambridge, 1985) with a Bibliographical Essay (pp. 191–203).
Koyré, Alexandre, *Études newtoniennes* (Paris, 1968).

From the Closed World to the Infinite Universe (London, 1962).
Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions* (Chicago, 1962).
Lovejoy, Arthur O., *Essays in the History of Ideas* (Baltimore, 1948).
The Great Chain of Being (Harvard, 1936).
Maclean, Kenneth, *John Locke and English Literature in the Eighteenth Century* (New York, 1962).
Metzger, Hélène, *Newton, Stahl, Boerhaave et la Doctrine chimique* (Paris, 1930).
Naves, Raymond, *Le Goût de Voltaire* (Paris, 1938).
Nicolson, Marjorie H., *Mountain Gloom and Mountain Glory* (Ithaca, 1959; rpt Toronto, 1963).
Nisbet, H. B., *Herder and the Philosophy and History of Science* (Cambridge, 1970).
Panofsky, Erwin, *Galileo as Critic of the Arts* (The Hague, 1954).
Piaget, Jean, *L'Epistémologie génétique* (Paris, 1970).
Piaget, Jean, and R. Garcia, *Psychogenèse et Histoire des Sciences* (Paris, 1983).
Pittock, Joan, *The Ascendancy of Taste. The Achievement of Joseph and Thomas Warton* (London, 1973).
Rhys, Hedley Howell (ed.), *Seventeenth Century Science and the Arts* (Princeton, 1961).
Rousseau, G. S. and Roy Porter, *The Ferment of Knowledge* (Cambridge, 1980).
Schick, Edgar B., *Metaphorical Organicism in Herder's Early Works. A Study of the Relation of Herder's Literary Idiom to his World View*, De Proprietatibus Litterarum, Series Practica, 20 (The Hague and Paris, 1971).
Sebok, Thomas A. (ed.), *Current Trends in Linguistics* (The Hague and Paris, 1975).
Spingarn, J. E., *Critical Essays of the Seventeenth Century* (London, 1908–9).
Stephen, Leslie, *A History of English Thought in the Eighteenth Century* (1876; 2 vols., London, 1962).
Taton, René (ed.), *A General History of the Sciences*, trans. A. J. Pomerans (4 vols., London, 1963–6).
Tuveson, Ernest L., *The Imagination as a Means of Grace. Locke and the Aesthetics of Romanticism* (Los Angeles and London, 1960).
Wahl, Jean, *Le Rôle de l'Instant dans la Philosophie de Descartes* (Paris, 1920).
Wellek, René, *A History of Modern Criticism, 1750–1900* (4 vols., London, 1955; rpt 1970).
Wimsatt, William K. and Cleanth Brooks, *Literary Criticism. A Short History* (New York, 1957; rpt 1970).
Wolf, A., *A History of Science, Technology and Philosophy in the Eighteenth Century* (London, 1952).
A History of Science, Technology and Philosophy in the Sixteenth and Seventeenth Centuries (London, 1950).

المؤلفون فى سطور :

١ - دوجلاس لين باتى Douglas Lane Patey

أستاذ الأدب الإنجليزى بكلية سميث بماساشوسيتش، ومؤلف كتاب Probability and Literary Form: Philosophic Theory and Literary Practice in the Augustan Age (1984 و Evelyn Waugh : A Critical Biography.

٢ - وليم كيتش William Keach

مدرس الإنجليزية بجامعة براون، ومؤلف كتاب (Shelleys Style 1984) وعـدد من المقالات التى تتناول الأدب والثقافة الإنجليزية فى أواخر القرن الثامن عـشر وبدايـة القرن التاسع عشر.

٣ - هـ. ب. نيسبت H.B. Nisbet

أستاذ الألمـانية بجامعة سانت أندروز، ثم أستاذ اللغات الحديثة بجامعة كمبريـدج، وزميل كلية سيدنى ساسيكس. كتب بغزارة فى تاريخ الأفكار والعلوم وفـى الأدب وخاصـة أدب ألمـانيا فى القرن الثامن عشر، كما كان المحرر العام لمجلة مودرن لانجويتش ريفيو.

٤ - ماكسيمليان إى. نوفاك Max Novak

أستاذ اللغة الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، نشر كتبا عن ديفو (١٩٦٢) وكونجريـف (١٩٧١) وتاريخ الأدب الإنجليزى خلال القرن الثامن عشر (١٩٨٣).

٥ - جون أوزبورن John Osborne

أستاذ الألمـانية بجامعة فارفيك، كتب بغزارة فى الأدب الألمـانى ومسرح القـرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ومـن مؤلفاتـه: The Naturalist Drama in Germany (1971), J.M.R. Lenz: the Renunciation of Heroism (1975), Meyer or Fontane? German Literatire after the Franco-Prussian War (1983), The Meiningen Court Theatre (1988), Vom Nutzen der Geschichte: Studien zum werk Conrad Ferdinand Meyers (1994.

٦ - مايكل مكيون Michael McKeon

أستاذ الأدب الإنجليــزى بجامعــة رتجــرز، ومؤلــف Poetry and Politics in Restoration England (1975), The Origins of the English Novel (1987).

٧ - مايكل باريدن Michel Baridon

أستاذ الأدب الإنجليزى غير المتفرغ بجامعة بورجون بديجون، تخصص فى العلاقة بين الأفكار والشكل، ومن مؤلفاته Edward Gibbon et le Mythe de Rome (1977), Le Gothique des Lumieres (1991)، كما كتب عددا كبيرا من المقالات فــى التــاريخ الثقافى للفترة ١٦٥٠ - ١٨٥٠ .

٨ - فليسيتى أ. نوسبوم Felicity A. Nussbaum

أستاذ الإنجليزية بجامعة كاليفورنيا، ومؤلفة The Brink of all Hate' English Satires on Women, 1660-1750 (1984), The New Eighteenth Century: Theory, Politics, English Literature (1987), The Autobiographical Subject: Gender and Ideology in Eighteenth Century England (1989), Torrid Narratives (1995).

٩ - جيمس باسكر James G. Basker

أستاذ الإنجليزية بكلية بارنارد بجامعة كولومبيا، ومن مؤلفاته Tobias Smollett, Critic and Journalist (1988), Tradition in Transition (1996).

١٠ - نيقولاس هدسون Nicholas Hudson

أستاذ الإنجليزية بجامعة بــريتيش كولومبيــا، مؤلــف Samuel Johnson and Eighteenth Century Thought (1988), Writing and Europeaan Thought 1600-1830 (1994).

١١ - جورج أ. كنيدى George A. Kennedy

أستاذ الكلاسيكيات غير المتفرغ بجامعة نورث كاليفورنيا، ومن مؤلفاته Aristotle, On Rhetoric (1991), A New History of Classical Rhetoric (1994), Comparative Rhetoric: An Historical and Cross-Cultural Introduction (1997)، ومحرر موسوعة كمبريدج فى النقد الأدبى (الجزء الأول).

١٢ - ليو دامروش **Leo Damrosch**

أستاذ الأدب بجامعة هارفارد ورئيس قسم اللغــة الإنجليزيــة بهــا مــن ١٩٩٣ - ١٩٩٨. كتــب Samuel Johnson and the TragicSense (1972), The Uses of Jonsonص s Myth ص Criticism (1976), Symbol and Truth in Blake (1980), Gods Plot and Mans Stories : Studies in the Ficional Imagination from Milton to Fielding (1985), The Imaginative World of Aexander Pope (1987), Fictions of Reality in the Age of Hume and Johnson (1989), The Sorrows of the Quaker Jesus : James Nayler and the Purittan .(Crackdown on the Free Spirit (1996

١٣ - جوناثان لام **Jonathan Lamb**

أستاذ الأدب الإنجليزى بجامعة برينــستون، ومؤلــف Sternes Fiction and the Double Principle (1989), The Rhetoric of Suffering : Reading the Book .(of Job in the 18th Century (1995

المترجمون فى سطور :

جمال الجزيرى

مدرس الأدب الإنجليزى بكلية التربية بالسويس – جامعة قناة السويس.

شكرى مجاهد

أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بكلية التربية بالسويس – جامعة عين شمس.

محمد الجندى

مدرس اللغة الإنجليزية وآدابها بمعهد اللغات – أكاديمية الفنون.

المراجع فى سطور :

فاطمة موسى

- أكاديمية وناقدة ومترجمة .

- حاصلة على الدكتوراة من جامعة لندن عام ١٩٥٧ برسالة موضوعها «الحكاية الشرقية فى الأدب الإنجليزى ١٧٨٦ : ١٨٧٤» .

- رئيسة قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة (١٩٧٢ - ١٩٧٨) .

- مقررة لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

- من مؤلفاتها باللغة العربية : بين أدبين : دراسات فى الأدب العربى والإنجليزى (١٩٦٥) - وليم شيكسبير شاعر المسرح (١٩٦٩) - فى الرواية العربية المعاصرة (١٩٧٢) - سيرة الأدب الإنجليزى للقارئ العربى (١٩٩٧) - نجيب محفوظ وتطور الرواية العربية (١٩٩٩) - سحر الرواية (٢٠٠٠) .

- ومن مؤلفاتها بالإنجليزية : سير وليم جونز والرومانتيكيون (١٩٦٠) - الرواية العربية فى وجر من ١٩١٤ إلى ١٩٧٠ (١٩٧٠) .

- ولها أكثر من ثلاثين بحثًا بالإنجليزية عن موضوعات مختلفة ، ومن أشهر ترجماتها رواية نجيب محفوظ "ميرامار" (١٩٧٨) ومسرحية "الملك لير" لشيكسبير (١٩٦٨) ، كما أشرفت على إصدار خمسة أجزاء من قاموس المسرح (الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٦ : ١٩٩٩) .

- حاصلة على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب (١٩٩٨) .

- تُوفيت عام ٢٠٠٨